THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright, microfiche edition: Crown copyright. Reproduced by permission of the Controller of Her Majesty's Stationery Office. The year of publication of the original to which this copyright refers is given on the title strip. No part of the publication reproduced on this microfiche may be reproduced in any form without permission from Her Majesty's Stationery Office and Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

Note:

These catalogues are being filmed from bound volumes in the Victoria and Albert Museum Library. We regret that in some cases text and illustrations are lost through tight binding.

FÜNF JAHRHUNDERTE EUROPÄISCHE GRAPHIK

3/41

78. M.
MUNICH: HAUS DER KUNST.

FÜNF JAHRHUNDERTE EUROPÄISCHE GRAPHIK

C

80 HANS BALDUNG GRIEN, 1510

FÜNF JAHRHUNDERTE EUROPÄISCHE GRAPHIK

Haus der Kunst München 16. Oktober 1965 - 6. Januar 1966
Bibliotheque Nationale Paris 28. Januar - 22. März 1966
Rijksmuseum Amsterdam 7. April - 12. Juni 1966

Die Ausstellung wird veranstaltet von der Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e. V. in Zusammenarbeit mit folgenden Sammlungen:

RIJKSMUSEUM AMSTERDAM

Dr. A. F. E. van Schendel, Generaldirektor
Drs. Karel G. Boon, Direktor des Kupferstichkabinetts
Jan Verbeek, Hauptassistent
Drs. D. de Hoop Scheffer

BIBLIOTHEQUE NATIONALE PARIS

Etienne Dennery, Administrateur Général
Jean Adhémar, Conservateur en chef du Cabinet des Estampes
Michèle Hébert, Conservateur du Cabinet des Estampes
Marie-Christine Angebault, Assistante

GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA WIEN

Dr. Walter Koschatzky, Direktor
Dr. Alice Strobl, Kustos

STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG MÜNCHEN

Dr. Peter Halm, Direktor
Dr. Wolfgang Wegner, Oberkonservator

AUSSTELLUNGSLEITUNG HAUS DER KUNST MÜNCHEN E. V.

Präsident	Prof. Adolf Hartmann, Präsident der Neuen Gruppe
Schriftführer	Franz Mikorey, Münchener Secession
Schatzmeister	C. O. Müller, Präsident der Neuen Münchener Künstlergenossenschaft

Eduard Aigner, Wolf Bloem, Prof. Georg Brenninger, Leo Cremer,
Prof. Günther Grassmann (Präsident der Münchener Secession)
Remigius Netzer, Reinhold Pallas, Prof. Karl Rössing, Johannes Segieth

DIREKTION HAUS DER KUNST: P. A. Ade

REDAKTION DES KATALOGES: Dr. Wolfgang Wegner

GESTALTUNG DER AUSSTELLUNG: Prof. Paolo Nestler, München

KATALOG

Verlag	Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e.V.
Druck	Franzis-Druck München
Anzeigen	Atlas Verlag und Werbung GmbH & Co. KG (früher: Verlag und Anzeigenverwaltung Carl Gabler) München

2. Auflage

LIBRARY
L. 4477.
6. XII. 1965.

DIE AUSSTELLUNG „Fünf Jahrhunderte europäische Graphik" verdankt ihre Entstehung der Überzeugung, daß der Graphik im Leben der europäischen Kunst nicht nur eine sekundäre oder gar dienende Rolle zukomme, sondern daß der künstlerische Bilddruck in einer über fünfhundertjährigen Entwicklung seine autonome Bedeutung erwiesen habe. Darum ist es die Absicht dieser Veranstaltung, in einer notwendigerweise beschränkten, aber repräsentativen Auswahl von Beispielen den formalen Reichtum, den selbständigen künstlerischen Rang und die Eigengesetzlichkeit der graphischen Künste zu überzeugender Anschauung zu bringen. Die Voraussetzung zum Gelingen dieses in seiner Art erstmaligen Versuches war, daß alle wichtigen Erscheinungen des originalen Bilddrucks in der Vollendung ihrer Technik wie in der Reinheit ihres Stils und in der Mannigfaltigkeit ihrer nationalen Ausprägungen zur Darstellung kommen konnten, und zwar in Exemplaren von jener hervorragenden Qualität, die allein die Intention des Künstlers vollkommen erfassen läßt.

In der Meinung, daß eine solche Veranstaltung eine lohnende und einem Bedürfnis der Zeit entgegenkommende Aufgabe sei, haben sich vier große graphische Kabinette – Amsterdam, Paris, Wien und München – vereinigt, um diesen Plan zu verwirklichen. Da die Schwerpunkte in dem Besitz der einzelnen Sammlungen sehr verschieden gelagert sind, wurde in einem verständnisvollen gemeinsamen Prüfen und gegenseitigen Abwägen eine Auswahl getroffen, welche die Vielseitigkeit der graphischen Erscheinungsformen in den Techniken des Holzschnitts, des Kupferstichs, der Radierung und der Lithographie widerspiegelt und damit dem Sinn und der Absicht dieser Ausstellung in hohem Maße gerecht wird.

Der Anteil Amsterdams erhält sein besonderes Gewicht durch die einzigartigen Kaltnadelarbeiten des sogenannten „Hausbuchmeisters", der nicht ohne Grund auch als „der Meister des Amsterdamer Kabinetts" bezeichnet wird, und durch die großartige Auswahl der Radierungen von Rembrandt und Hercules Seghers. Paris hat neben vereinzelten frühen Blättern den größten Teil der französischen Graphik vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart zur Verfügung gestellt und damit den überragenden Anteil Frankreichs an der Entwicklung der modernen europäischen Graphik eindrucksvoll repräsentiert. Die Albertina in Wien und die Staatliche Graphische Sammlung in München konnten auf vielen anderen Gebieten wesentliche Beiträge leisten, ganz besonders aus ihren kostbaren Beständen altdeutscher und früher italienischer Graphik.

So gebührt der Dank für das Zustandekommen der Ausstellung in einer allen Wünschen so weit entgegenkommenden Form vor allem den Herren Dr. K. G. Boon, Direktor des Rijksprentenkabinet in Amsterdam, Monsieur E. Dennery, Administrateur Général der Bibliothèque Nationale und Monsieur J. Adhémar, Conservateur en Chef du Cabinet des Estampes in Paris. In ganz besonderer Weise ist auch dem Leiter der Graphischen Sammlung Albertina in Wien, Direktor Dr. W. Koschatzky, zu danken, der sich den Leitgedanken der Veranstalter zu eigen gemacht hat und alle erbetenen Leihgaben in großzügiger Weise zur Verfügung stellte, obgleich die Albertina mit Rücksicht auf ein eigenes weitgespanntes Ausstellungsprogramm, eine Darstellung der Geschichte der Graphik in ihren einzelnen Epochen, die Ausstellung nicht übernehmen konnte.
Die Katalogtexte wurden im wesentlichen von den einzelnen Leihgebern zur Verfügung gestellt. Die abschließende redaktionelle Bearbeitung des Kataloges lag in den Händen von Dr. W. Wegner.

Die Ausstellung ist sowohl durch ihre Zielsetzung wie durch die dichte Fülle der hervorragendsten Beispiele der europäischen Graphik als ein künstlerisches Ereignis von außergewöhnlicher Bedeutung zu betrachten. Das kommt auch darin zum Ausdruck, daß sie außer im Haus der Kunst auch im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale in Paris und im Rijksprentenkabinet in Amsterdam gezeigt werden wird.
Wenn die ersten gemeinsamen Gespräche zur Vorbereitung dieser Ausstellung in München stattfanden und München deshalb auch den Vorzug genießt, die Folge dieser drei Veranstaltungen zu eröffnen, so ist dies nicht zuletzt der Initiative der Ausstellungsleitung des Hauses der Kunst zu danken.

Peter Halm

PREFACE

UN GANGSTER, héros d'un récent roman policier américain, entre par la fenêtre dans une chambre qu'il va dévaliser. Il remarque au mur des estampes: «Tiens, des gravures, dit-il, c'est vieux jeu, à moins que ce ne soit à la mode».

Le gangster ne se trompe pas, l'estampe est à la mode, estampe moderne, estampe ancienne, estampe en noir, estampe en couleurs, estampe que le public, troublé par certains éditeurs et artistes ne sépare pas encore assez dans son esprit d'une reproduction. L'estampe, chacun le comprend aujourd'hui, a un pouvoir de séduction considérable. Afin de répondre à ce goût du public, quatre conservateurs d'estampes, ceux de Munich, d'Amsterdam, de Vienne et de Paris ont décidé, sur l'impulsion de Ausstellungsleitung Haus der Kunst de Munich, de montrer deux cents chefs d'œuvre tirés des collections dont ils ont la charge.

L'exposition part des environs de 1440 et va jusque vers 1914; elle englobe toute l'Europe. Cette fois-ci l'Amérique n'est pas représentée, pas plus que la Chine, le Japon, l'U.R.S.S. Notre choix est forcément subjectif, mais il nous a paru curieux que sans difficulté nous nous soyions mis d'accord en quelques réunions. Pour nous, et sans que nous l'ayions cherché, la gravure commence à une période tragique, pendant la guerre de Cent Ans. Que représente-t-elle?, une scène galante; nous la montrons ici jusqu'à la Belle époque, le grand avant-guerre; que représente-t-elle: le terrible *repas frugal* de Picasso. Et ce n'est pas par hasard; la gravure, forme raffinée de l'art, apporte aux êtres un grand pouvoir d'évasion. Focillon l'a bien dit «L'estampe possède en soi un caractère énigmatique qui tient à sa puissance d'abstraction. Elle ne lutte pas d'émulation avec la vie. Elle la transpose dans un registre à deux notes dont les accords sont plus impérieux que les vastes ressources de la gamme colorée».

Ce pouvoir, cette séduction de l'image que nous sentons, que nous subissons tous, il s'exerce depuis des siècles sous la forme de l'estampe. Comme nous, nos ancêtres y ont été extrêment sensibles; cependant, les siècles divers ont montré leur intérêt de façon différente. Autrefois, un amateur, un *curieux* d'estampes comme on disait, était un homme âgé et riche, un homme de cabinet, qui, dans une chambre close, ouvrait pour des privilégiés un carton fermé par des cordons et en tirait une pièce *montée* avec soin qu'il faisait admirer dans un silence recueilli. Aujourd'hui, un acheteur d'estampes est un homme jeune, parfois un adolescent, qui se prive de beaucoup de choses pour acquérir une gravure ancienne ou moderne qu'il accrochera sans beaucoup de soin sur un mur de sa chambre. D'horizontales, les collections d'estampes sont devenues verticales. Le nombre de ceux qui achètent les gravures a énormement augmenté. Les raisons sont toujours celles qu'indiquait vers 1700 Florent le Comte auteur du *Cabinet des singularités de peintures et de gravures:* il y a d'abord, disait-il, les «grands curieux», personnages importants et riches collectionneurs; ils veulent les estampes de qualité, des pièces exceptionnelles, et ne se soucient pas du prix. Il y a d'autre part ceux qui veulent décorer leur appartement, et ceux-là demandent des sujets agréables, aimables ou galants; il y a, enfin, ceux qui font un «ramas» d'estampes afin d'avoir le plaisir de les feuilleter, de les consulter. — Les héritiers de cette dernière forme d'amateurs sont les Cabinets d'Estampes. Ceux-ci, après la guerre, se sont multipliés, on les trouve dans le monde entier, dans les universités, les musées, les bibliothèques, les centres culturels. Aussi en deux ou trois ans la valeur marchande de la gravure a décuplé puisque la demande était considérable. On voit

couramment se renouveler l'aventure de la *Pièce aux Cent Florins* ainsi appelée, dit-on, parce qu'un riche amateur d'Amsterdam n'a pas hésité à la couvrir d'or. Pourquoi recourent-ils à elle? A les en croire, Hogarth grave pour répandre ses idées sociales dans le public, Manet afin de faire connaître ses toiles, Odilon Redon pour multiplier ses dessins dont ne voulait pas le Salon officiel, Mantegna afin d'imposer son style autour de lui, Marc-Antoine afin que Raphael puisse faire connaître son dessin classique dans les écoles de son temps, mais chacun d'eux affirme ainsi sa foi en cette forme artistique. En réalité, ils gravent parce qu'ils estiment que rien mieux que l'estampe e peut rendre leurs visions, leurs rêves. En effet, l'estampe a sa beauté propre, et avec une rare économie de moyens, ouvre aux Maîtres, un vaste champ, avec ses techniques différentes; la pointe-sèche, le bois, la lithographie.

Bien souvent on fait remarquer encore en faveur de l'estampe le caractère de spontanéité de l'œuvre, la fraîcheur d'expression des grands peintres graveurs, qualités encore visibles dans les beaux états tandis que les tableaux vieillissent au cours des siècles.

Cette beauté, cette fraîcheur des planches qui ont conservé la *fleur* qu'elles avaient en sortant des mains de l'artiste, on la sentira toujours ici, car on a choisi des épreuves d'une exceptionnelle qualité. La qualité d'une épreuve est indispensable; on a compris la différence de qualité des épreuves dès l'origine de la gravure, et le marchand-éditeur Plantin, par exemple, dès 1567, explique que des épreuves du *St Eustache* de Durer se vendent à un prix différent, «combien qu'elles soient d'une même planche et de la main de Durer», en raison de la différence de qualité ressentie «du jugement et affection des peintres ou connaisseurs».

Cette notion de *la belle épreuve* s'est transmise chez les amateurs et les conservateurs; on la trouve au XVIII[e] siècle chez Cochin et chez Basan; au XIX[e] siècle chez Burty, chez Beraldi, Lautrec nous montre son imprimeur tirant une de ses lithos et Jane Avril en admirant une épreuve; c'est un thème fin de siècle; et Valéry a su, dans son célèbre *Discours aux Peintres-Graveurs*, dire combien il partage leur émotion lorsqu'ils élèvent «à la lumière, tout humide encore, et délicatement pincé du bout des doigts, un petit rectangle de papier, à peine issu des langes de la presse. Cette épreuve, ce nouveau-né, cet enfant de votre patience impatience . . .».

Voila bien des moyens de justifier la réunion qu'on offre aujourd'hui au public. On n'aurait pu la réaliser sans le goût et la sagacité des amateurs et des conservateurs d'autrefois qui ont su faire entrer dans les collections privées devenues publiques un prodigieux ensemble de chefs-d'œuvre; et il ne faut pas oublier aussi que ces pièces sont en partie dues à la générosité des artistes qui, lorsqu'ils ont osé le faire, ont offert aux grands Cabinets d'estampes leur *œuvre*, le meilleur d'eux-mêmes.

Jean Adhémar

VORWORT

EIN GANGSTER, Held eines kürzlich erschienenen amerikanischen Kriminalromans, steigt durchs Fenster in ein Zimmer, das er dann auch ausplündert. Er bemerkt einige Stiche an der Wand: „Ach, meint er, olle Kamellen, diese Stiche, falls sie nicht gerade modern sind".

Der Gangster irrt sich nicht, Graphik ist wieder in Mode gekommen, zeitgenössische Graphik, alte Graphik, Graphik in Schwarzweiß und in Farbdruck, Graphik, die das durch gewisse Verleger und Künstler verwirrte Publikum noch nicht genügend von Reproduktionen zu unterscheiden vermag. Stiche haben etwas sehr Bestrickendes an sich, das weiß heute jeder.

Um dieser Neigung des Publikums entgegen zu kommen, haben vier Konservatoren der Sammlungen in Amsterdam, München, Paris und Wien, angeregt durch die Ausstellungsleitung des Hauses der Kunst in München, beschlossen, aus den ihnen anvertrauten Sammlungen zweihundert Meisterwerke zu zeigen.

Die Ausstellung erstreckt sich auf den Zeitraum von etwa 1440 bis gegen 1914; sie umfaßt ganz Europa. Weder Amerika noch China, Japan und die UdSSR sind diesmal vertreten. Die getroffene Auswahl ist zwangsläufig subjektiv, es erschien uns jedoch bemerkenswert, daß es gelang, uns in wenigen Sitzungen ohne Schwierigkeiten einig zu werden. Die Graphik beginnt, ohne daß wir dies ausdrücklich wollten, in einer tragischen Epoche, während des Hundertjährigen Krieges. Was stellt sie dar? Eine galante Szene (Kat. Nr. 13). Wir zeigen sie hier bis zur „Belle époque", den schönen Jahren vor dem Ersten Weltkrieg; was stellt sie dar? Das düstere „*frugale Mahl*" von Picasso. Und dies ist kein Zufall; die Graphik, eine sehr verfeinerte Form der Kunst, bringt den Menschen große Möglichkeiten der Bereicherung. Focillon hat es schön gesagt: „Die Druckgraphik hat etwas Rätselhaftes, das von ihrer Abstraktionskraft herrührt. Sie steht nicht im Wettstreit mit dem Leben, sondern sie setzt es in ein Register mit zwei Tonzeichen um, dessen Akkorde gebieterischer sind als die vielseitigen Mittel der Farbskala".

Diese Kraft, diesen Zauber des Bildes, die wir alle empfinden, denen wir erliegen, übt die Graphik seit Jahrhunderten auf uns aus. Genau wie wir waren unsere Vorfahren dafür besonders empfänglich; allerdings zeigten die verschiedenen Jahrhunderte ihr Interesse auf unterschiedliche Weise. Früher war ein Liebhaber von Graphik (man nannte ihn damals in Frankreich einen „Curieux") ein zurückgezogen lebender älterer Herr, der in einem verschlossenen Zimmer für einige Privilegierte einen mit Kordel zugeschnürten Karton aufknüpfte und ihm ein sorgfältig montiertes Blatt entnahm, das er unter andächtigem Schweigen bewundern ließ. Heute ist der Käufer ein junger Mann, manchmal ein Jugendlicher, der auf vieles verzichtet, um ein altes oder ein modernes Blatt erstehen zu können, um es dann, nicht einmal mit besonderer Sorgfalt, in seinem Zimmer an die Wand zu hängen. Früher lag die Graphik in Mappen, heute hängt sie an der Wand. Die Zahl der Käufer von Graphik hat stark zugenommen. Die Beweggründe, die Florent le Comte, der Verfasser des «*Cabinet des singularités de peintures et de gravures*» um 1700 gab, sind heute noch die gleichen: zunächst gibt es, wie er sagte, die „großen Kunstliebhaber", bedeutende Persönlichkeiten und reiche Sammler; sie verlangen erstklassige Drucke, außergewöhnliche Blätter und achten nicht auf den Preis. Andere wollen ihre Wohnung schmücken und suchen dafür liebenswürdige, gefällige oder galante Sujets. Schließlich gibt es noch Sammler, die Stiche massenhaft „zusammentragen" wegen des Vergnügens, darin zu blättern, etwas nachzu-

schlagen. Nachkommen dieser letzten Form von Liebhabern sind die Kupferstichkabinette. Sie haben sich nach dem Krieg vervielfacht; man findet sie auf der ganzen Welt, in Universitäten, Museen, Bibliotheken, Kulturzentren. So hat sich der Marktwert von Stichen durch die besonders starke Nachfrage innerhalb von 2 oder 3 Jahren verzehnfacht. Laufend wiederholt sich das Abenteuer des *Hundertguldenblattes*, das so genannt wurde, weil ein reicher Amsterdamer Kunstliebhaber, wie es heißt, nicht gezögert hat, es mit Gold zu begleichen.

Warum wenden sich die Künstler der Graphik zu? Will man ihnen glauben, so tut es Hogarth um seine gesellschaftskritischen Ideen unter die Leute zu bringen; Manet, damit seine Gemälde bekannt werden; Odilon Redon, um seine Zeichnungen, die der „Salon Officiel" nicht haben wollte, zu vervielfältigen; Mantegna, um seinen Stil in seiner Umgebung durchzusetzen; Marcantonio, damit Raphaels klassische Zeichenkunst den Künstlern seiner Zeit bekannt würde; doch ein jeder von ihnen bestätigt dadurch seinen Glauben an diese Kunstform. In Wirklichkeit arbeiten sie als Graphiker, weil sie der Meinung sind, daß nichts ihre Visionen, ihre Träume besser wiedergeben kann als eben diese Graphik. Und in der Tat besitzt sie eine eigene Schönheit und erschließt dem Meister mit erstaunlich sparsamen Mitteln ein weites Feld dank ihrer verschiedenen Techniken: Kaltnadel, Holzschnitt, Lithographie.

Häufig lobt man auch bei der Graphik das Spontane der Arbeit, die Frische des Ausdrucks bei ihren Meistern, Eigenschaften, die in den schönen Plattenzuständen noch sichtbar sind, während Gemälde im Laufe der Jahrhunderte altern.

Die Schönheit und Frische der Blätter, die heute noch den gleichen Schmelz haben wie damals, als der Künstler sie aus der Hand gab, werden in dieser Ausstellung stets spürbar sein, denn es wurden außergewöhnlich gute Drucke ausgewählt. Ein guter Abdruck ist unerläßlich; schon zu Beginn des Kupferstiches wurde der Qualitätsunterschied von Drucken erkannt; der Händler und Verleger Plantin erklärt zum Beispiel bereits 1567, daß Abdrucke des *Heiligen Eustachius* von Dürer verschiedene Verkaufspreise erzielten „obwohl sie von derselben Platte und von der Hand Dürers stammten"; dies lag am Qualitätsunterschied, der durch „das Urteil und den Eindruck von Malern oder Kennern" zum Ausdruck kam.

Der Begriff des *schönen Drucks* wurde auch für Graphiksammler und Konservatoren maßgebend. Wir finden ihn im 18. Jahrhundert bei Cochin und Bazan; im 19. Jahrhundert bei Burty, bei Beraldi; Lautrec zeigt uns, wie sein Drucker gerade eine seiner Lithographien abzieht, deren Abdruck Jane Avril bewundert; dies ist ein Thema des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Paul Valéry sagt in seiner berühmten *Discours aux Peintres-Graveurs*, wie sehr er ihre Erregung teilt, wenn sie „ein aus dem Filztuch der Presse hervorgekommenes und noch ganz feuchtes kleines Rechteck aus Papier behutsam zwischen den Fingerspitzen ans Licht befördern. Dieser Abdruck, dieses Neugeborene, dieses Kind eurer geduldigen Ungeduld . . .".

Es gibt also eine ganze Reihe von Gründen, um diese Ausstellung aus 5 Jahrhunderten europäischer Graphik zu rechtfertigen. Sie wäre nie zustande gekommen ohne den Schönheitssinn und die Ausdauer von Kunstliebhabern und Konservatoren früherer Zeiten, denen es gelang in ihren ehemals privaten und nunmehr öffentlichen Sammlungen erstaunlich viele Meisterwerke aufzunehmen; wir dürfen auch nicht vergessen, daß wir diese Blätter zum Teil der Großzügigkeit von Künstlern verdanken, die, wenn sie sich dazu durchgerungen hatten, ihr *Werk*, das beste ihrer selbst, den großen Kupferstichkabinetten zum Geschenk machten.

Jean Adhémar

AMSTERDAM, RIJKSPRENTENKABINET

NAHEZU ALLE BLÄTTER — außer denen aus dem 18. Jahrhundert —, welche in dieser Ausstellung Leihgaben der Amsterdamer Sammlung sind, gehören dem ältesten Bestand des Rijksprentenkabinets an. Nach der Gründung der Sammlung, die anfänglich, 1798, einen Teil der Königlichen Bibliothek in den Haag bildete, wurde 1807 von Baron Pieter Cornelis van Leyden die schönste private Sammlung von Druckgraphik angekauft, die sich damals noch in Holland befand. Sie war zwischen 1740 und 1786 aus älteren Beständen zusammengestellt, unter denen sich der berühmte Besitz des Stechers Jacob Houbraken an Radierungen Rembrandts befand. Van Leyden besaß auch die vollständige Sammlung der Stiche des Hausbuchmeisters (82 von insgesamt 91 überhaupt bekannten Blättern) — einen der Höhepunkte der Bestände der Amsterdamer Sammlung — sowie einen Teil der jetzigen dortigen Sammlung von Drucken von Hercules Seghers. Van Leydens Sammlung von Blättern von Lucas van Leyden stammte von dem Geldeinnehmer der Staaten von Holland Jan Uytenbogaert, dem Freunde Rembrandts, der aus dessen Radierung von 1639 bekannt ist, welche ihn bei der Ausübung seines Berufes („Der-Goldwäger") darstellt. Van Leyden besaß auch die Reste einer bedeutenden Sammlung, die 1637 zusammengestellt worden war und die in schwarzen Lederbänden, versehen mit dem Jahresstempel der Zusammenstellung, aufbewahrt wurde. Sein Besitz gibt uns mithin einen guten Begriff vom Qualitätsgefühl der holländischen Sammler des 17. Jahrhunderts. Ein zweiter früher Grundstock, gleichfalls im 17. Jahrhundert zusammengestellt, wurde erst am Ende des 19. und im Beginn unseres Jahrhunderts der Amsterdamer Sammlung hinzugefügt: die Sammlung von Michiel Tymensz Hinloopen, einem Amsterdamer Regenten, der seinen Besitz der Zeichenakademie der Stadt (später Rijksacademie für bildende Künste) hinterließ. Aus dieser Quelle kam der zweite Teil der Sammlung von Drucken von Hercules Seghers, welche die Amsterdamer Sammlung zur größten Seghers-Sammlung werden ließ, die es noch gibt.

Nachdem die ganze Graphik-Sammlung 1816 in das Rijksmuseum überführt worden war, blieb sie lange Zeit ziemlich unverändert. Erst nach 1873, als mit van der Kellen ein energischer Mann Konservator des Prentenkabinets wurde, wuchs sie aufs neue. In diesen Jahren wurde seltene niederländische Druckgraphik erworben, dagegen wurde der Besitz an ausländischer Graphik kaum vermehrt. Dies geschah erst nach 1937, als das Kabinett für Ankäufe von Druckgraphik einen besonderen Fonds, gestiftet durch F. G. Waller, zur Verfügung erhielt. Vor allem in den Jahren nach 1945 fanden solche Ankäufe in größerem Umfange statt. Den größten Zuwachs erhielt das Kabinett aber aus dem Legat De Bruijn-van der Leeuw: eine Erweiterung seiner Sammlung von Rembrandt-Radierungen mit 500 sehr schön ausgewählten Exemplaren, die Herr I. de Bruijn nach 1925 durch Ankäufe aus berühmten Sammlungen wie Rudge, Mathey, Holford und Davidsohn erworben hatte. Auch die Seghers-Sammlung konnte Herr de Bruijn noch mit zwei Blätter bereichern. Das Rijksprentenkabinet wurde durch diese Schenkung zur reichsten und größten Rembrandt-Sammlung der Welt.

K. G. Boon

MÜNCHEN, STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG

DIE SAMMLUNG geht auf das Kupferstich- und Zeichnungskabinett zurück, das 1756 von Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz in Mannheim gegründet worden ist und sich bis 1794 dort befand. Die großzügig vorgenommenen Erwerbungen des Kurfürsten umfaßten in gleicher Weise alte Graphik und Handzeichnungen aller Schulen wie auch die Kunst der damaligen Moderne, die Stiche der deutschen, französischen, italienischen und englischen Meister. Diese Bestände bilden auch heute noch einen Grundstock der Münchner Sammlung, leider auf einzelnen Gebieten freilich wesentlich geschmälert durch die beim Brande der Sammlung 1944 eingetretenen schweren Verluste.
In Mannheim belief sich 1781 die Zahl der Druckgraphik nach einem Inventar (von Cloßmann und Bichler) schon auf 59 439 Blatt.
In München erfuhr die Sammlung eine wesentliche Veränderung und Erweiterung durch die Kupferstiche und Holzschnitte, die ihr durch die Aufhebung der Klöster zufielen, welche im Jahre 1803 infolge des Reichsdeputationshauptschlusses begonnen hatte. So beliefen sich die textlosen Holzschnitte und Kupferstichinkunabeln (des 15. Jahrhunderts) der Hof- und Staatsbibliothek — die auf Antrag des damaligen Inspektors des Kupferstichkabinetts F. J. A. Brulliot aus den Codices der Hof- und Staatsbibliothek an die Sammlung überwiesen wurden — zusammen mit Blättern des 16. bis 18. Jahrhunderts gleicher Herkunft auf insgesamt ungefähr 20 000 Blatt. Dieser Bestand, durch einige spätere Ergänzungen abgerundet, läßt die Münchner Sammlung auf diesem Gebiet auch heute noch zu den ersten zählen.
Durch die Erwerbung der Kupferstichsammlung von Johann Adam Freiherrn von Aretin (1830) fand die Sammlung von Radierungen Rembrandts und seiner Schule, die Kurfürst Carl Theodor nach Mannheim gebracht hatte, noch eimal eine sehr wesentliche Ergänzung. Ferner sind hier zu nennen die systematischen Ankäufe von Direktor Dr. O. Weigmann anfangs der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts, welche die Bestände an deutscher Druckgraphik des 16. Jahrhunderts erheblich verbesserten, und die bedeutende Schenkung der Max-Kade-Foundation (1964).

W. Wegner

PARIS, BIBLIOTHEQUE NATIONALE

DAS CABINET DES ESTAMPES der Pariser Bibliothèque Nationale ist wahrscheinlich das älteste der Welt; mit seinen zwölf Millionen Blatt ist es das umfangreichste; alle graphischen Blätter und Porträtstiche werden dort jeweils in zwei Exemplaren aufbewahrt. Dies macht aus dem Cabinet ein Museum für Graphik und eine Stätte der Verwahrung dokumentarischen Bildmaterials.

Das Kupferstichkabinett wurde 1667 gegründet, als Ludwig XIV. die Sammlung des Abbé de Marolles (123 000 Blatt) erwarb: diese, sowohl nach Meistern wie auch nach Gegenständen zusammengestellt, war bereits wegweisend für die heutige Anordnung. Um 1670 schuf Colbert die Verpflichtung zur gesetzlichen Hinterlegung von graphischen Blättern, wie es sie schon für Bücher gab, das heißt, daß kein Blatt verkauft werden darf, wenn nicht zwei Abdrucke davon in der Bibliothek deponiert werden. Dieses Gesetz, das ebenso dazu dienen sollte, die Veröffentlichung von bildlichen Darstellungen zu überwachen, wie wertvolle Stiche zu erhalten, brachte ein ständiges Anwachsen des Kupferstichkabinetts seit dem 18. Jahrhundert. Allerdings werden hierbei Probedrucke — nicht zum Verkauf gelangte Stücke — nicht erfaßt. Das Kabinett erhält sie gewöhnlich durch Schenkungen von Künstlern, die ihm befreundet sind; auch die Sammler haben sich stets sehr freigebig gezeigt.

Das Kabinett bietet einen ziemlich vollständigen Überblick der französischen und der ausländischen Graphik seit dem 15. Jahrhundert; die Dubletten sind nach Dokumentarserien geordnet (Bildnisse, Geschichte, Topographie, Kostüme). Das Kabinett ist ferner mit der Sammlung und Aufbewahrung von Fotografien beauftragt.

Durch Inventare, durch Ausstellungen mit wissenschaftlichen Katalogen hat das Kabinett seit fast hundert Jahren seine Schätze bekanntgemacht. Seit zwanzig Jahren wird in einem speziellen Ausstellungstyp außerdem das gezeigt, was Julien Cain das Literatur-Museum nennt, daß heißt: die bildenden Künste als Quelle literarischer Inspiration.

Die Konservatoren des Cabinet des Estampes haben stets eine große Rolle gespielt, ob es sich dabei nun um Hugues-Adrien Joly im 18. Jahrhundert, um Duchesne den Älteren, um Delaborde, um Duplessis im 19. Jahrhundert oder um P.-A. Lemoisne und Jean Laran im 20. Jahrhundert handelte. Durch ihre Arbeit, ihre Umgänglichkeit und ihre freundschaftlichen Beziehungen zu Graphikern und Sammlern konnten sie Sammlungen von unschätzbarem Wert, die dem Publikum in großzügiger Weise zugänglich gemacht wurden, erwerben und ausstellen.

J. Adhémar

WIEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA

DIE ALBERTINA trägt ihren Namen nach ihrem Gründer, dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738 Moritzburg bei Dresden — 1822 Wien). Als Sohn des Kurfürsten August II. von Sachsen war der junge Prinz 1760 an den Kaiserhof nach Wien gekommen, wo er sich 1766 mit einer Tochter der Kaiserin Maria Theresia, der Erzherzogin Maria Christine, vermählte. Von starker, ererbter Neigung zu den Künsten und von umfassender aufgeklärter Bildung, begann er eine Sammlung von Graphik anzulegen, die 1776 sich um den bedeutenden von Jakob Graf Durazzo in Venedig gesammelten Bestand erweiterte. Die Periode wichtigster Erwerbungen aber stellte das Jahrzehnt von 1780—1790 dar, welches der Herzog als Statthalter in den Niederlanden verbrachte. Diese Zeit war bewegt, Kunstbesitz höchsten Ranges wurde veräußert und große Auktionen, wie jene von Basan, Crozat, d'Argenville oder Ploos van Amstel boten wahre Cimelien aus. Von entscheidender Bedeutung war auch der Besuch des Herzogs in Paris (1786) und die Erwerbung eines großen Teiles des 1792 im Kampfe gegen Frankreich gefallenen Prinzen de Ligne. So vermochte der Herzog auch den wertvollsten Teil der Sammlung Moritz Graf Fries zu gewinnen und durch laufende Ankäufe alter und zeitgenössischer Meister rundete er das Bild seiner Sammlung. Der Höhepunkt seiner Erwerbungstätigkeit jedoch lag zweifellos in jenem Tausch, der ihm im Jahre 1796 aus kaiserlichem Besitz den unvergeßlichen Bestand an Werken Albrecht Dürers einbrachte.

Herzog Albert starb 1822 in Wien, nachdem er 24 Jahre seine Gattin überlebt hatte, Jahre, in denen er sich zurückgezogen in sein Palais, die heutige Albertina, ausschließlich der Beschäftigung mit seiner Sammlungen hingegeben hatte. Seinen Erben blieb die Sammlung ebenso respektvoll gehütetes Vermächtnis wie wissenschaftliche Aufgabe.

Die Sammlung des Herzogs Albert stellt jedoch nur den kleineren Teil der heutigen Albertina dar. Im Jahre 1919 übertrug man das kaiserliche Kupferstichkabinett der Sammlung, die seitdem an Größe, Vollständigkerit und qualitativer Bedeutung mit an der Spitze der ersten Sammlungen der Welt steht. Das Kupferstichkabinett war in seiner letzten Form das Lebenswerk des Adam von Bartsch (1757—1821). Sein 21 Bände umfassendes Werk, „Le Peintre Graveur", ist bis heute das grundlegende Werk der graphischen Wissenschaft geblieben. Das Fundament dieser wohldurchdachten und gegliederten Sammlung hatte Pierre Jean Mariette (1694—1774) seit 1717 im Auftrag des Prinzen Eugen von Savoyen begründet. Nach dessen Tod ging 1738 die Sammlung in kaiserlichen Besitz über.

Die Graphische Sammlung Albertina umfaßt Werke der Handzeichnung und der Druckgraphik alter und moderner Meister aller Länder und Schulen vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Sowohl durch wissenschaftliche Veröffentlichung wie durch zahlreiche Ausstellungen erfüllt die Sammlung die ihr aus den Leistungen der vergangenen Generationen überkommenen Aufgaben.

W. Koschatzky

AUSGESTELLTE WERKE

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

	Kat.-Nr.
Altdorfer, Albrecht	70–72
Baldung, Hans (Grien)	79–81
Barbari, Jacopo de	51–53
Beccafumi, Domenico	96
Bellange, Jacques	98–100
Bonnard, Pierre	203
Bonnet, Louis-Marin	154
Braque, Georges	214
Bresdin, Rodolphe	179, 180
Brueghel, Pieter d. Ae.	90
Burgkmair, Hans	73–75
Busti, Agostino	54
Callot, Jacques	102–106
Campagnola, Giulio	56
Canal, Antonio (Canaletto)	144–146
Carpi, Ugo da	95
Castiglione, Giovanni Battista	130, 131
Corot, Jean Baptiste Camille	170, 171
Cranach, Lucas	76–78
Daumier, Honoré	172–175
Debucourt, Philibert-Louis	155, 156
Degas, Edgar	185–189
Delacroix, Eugène	168, 169
Dürer, Albrecht	62–69
Duvet, Jean	91–93
Dyck, Anton van	125–127
Elsheimer, Adam	107
Ensor, James	201, 202
Fragonard, Honoré	140–143
Gainsborough, Thomas	157
Gauguin, Paul	195–197
Gellée, Claude (Lorrain)	128, 129
Gericault, Theodore	166, 167
Ghisi, Giorgio	61
Goltzius, Hendrik	101

	Kat.-Nr.
Gourmont, Jean I	94
Goya, Francisco de	158–165
Hameel, Alaert du	41
Hirschvogel, Augustin	84
Holbein, Hans d. J.	82
Huber, Wolf	83
Jegher, Christoffel	124
Kirchner, Ernst Ludwig	211
Leonardo da Vinci-Schule	57
Leyden, Lucas van	85–88
Lievens, Jan	122
Manet, Edouard	181–184
Mantegna, Andrea	46–49
Marc, Franz	212
Maulbertsch, Franz Anton	150
Meckenem, Israhel van	38, 39
Meister E S	13–18
Meister F. v. B.	45
Meister I. A. von Zwolle	43–44
Meister P W	37
Meister W A	42
Meister von 1515	54
Meister des Bileam	19
Meister des Hausbuchs	32–36
Meister der Spielkarten	10–12
Mellan, Claude	136
Menzel, Adolph von	178
Meryon, Charles	177
Millet, Jean-Francois	176
Munch, Edvard	205–208
Musi, Agostino dei	60
Nanteuil, Robert	134, 135
Nolde, Emil	209, 210
Parmigiannino	97
Picasso, Pablo	213

	Kat.-Nr.
Piranesi, Giovanni Battista	151–153
Pollajuolo, Antonio del	25
Raimondi, Marcantonio	58, 59
Redon, Odilon	191, 192
Rembrandt, Harmensz van Rijn	113–121
Renoir, Pierre-Auguste	193
Ribera, Jusepe de	133
Robetta, Christofano	55
Rodin, Auguste	190
Ruisdael, Jacob van	123
Ruprecht von der Pfalz	132
Saint-Aubin, Gabriel de	138, 139
Schongauer, Martin	26, 31
Seghers, Hercules	108–112
Stoss, Veit	40
Tiepolo, Gian Domenico	149
Tiepolo, Giovanni Battista	147, 148
Toulouse-Lautrec, Henri de	198–200
Unbekannt Bayerisch frühes 15. Jhdt.	1–5
Unbekannt Ferraresisch um 1465	23, 24
Unbekannt Florentinisch 2. Hälfte 15. Jhdt.	20–22
Unbekannt Französisch frühes 15. Jhdt.	6–8
Unbekannt Oberrheinisch 15. Jhdt.	9
Unbekannt Salzburgisch frühes 15. Jhdt.	1, 4, 5
Veneziano, Agostino	60
Vermeyen, Jan Cornelisz	89
Villon, Jacques	215
Vuillard, Edouard	204
Watteau, Antoine	137
Whistler, James McNeil	194
Zoan, Andrea	50
Keine Abbildungen:	106, 142, 143, 175, 183, 184, 196

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

B. = Adam Bartsch, Le Peintre-graveur, Leipzig 1854

BB = George Björklund, Rembrandts etchings, Stockholm 1955

D. = Campbell Dodgson, Catalogue of early german and flemish Woodcuts, London 1911

Delteil = Loys Delteil, Le Peintre-graveur illustré. Paris 1906—1926

G. = Max Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, München 1930

Harris = Tomás Harris, Goya. Engravings and lithographs. Oxford 1964

Hind = Arthur M. Hind, Early Italien Engraving. London 1938—1948

Hind-Rembrandt = A. M. Hind, A Catalogue of Rembrandt etchings. 1912 und 1923

Hollstein A = F. W. Hollstein, Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450—1700, Amsterdam 1949

Hollstein B = F. W. H. Hollstein, German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400—1700, Amsterdam 1954

Kat. Wien 1963 = Die Kunst der Graphik I. Das 15. Jahrhundert. Albertina-Ausstellung 1963

Kat. Wien 1964 = Die Kunst der Graphik II. Das Zeitalter Albrecht Dürers. Albertina-Ausstellung 1964

Kat. Inkunabeln München 1957 = Das erste Jahrhundert des deutschen Buch- und Bilddrucks. Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung und der Bayerischen Staatsbibliothek München 1957

L. = Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Wien 1908—1934

Lemoisne = P. A. Lemoisne, Les Xylographies du XIV. et du XV. Siècle au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Paris 1927

M. = Joseph Meder, Dürer-Katalog, Wien 1932

P. = J. D. Passavant, Le Peintre-graveur, Leipzig 1860—64

R.-D. = A.-P.-F. Robert-Dumesnil, Le peintre-graveur français. 11 Bände. Paris 1835—1871

Schr. = W. L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Leipzig 1926—30

Spr. = J. Springer, Die Radierungen des Hercules Seghers. Berlin 1910—1912

de V. = Alexandre de Vesme, Le peintre-graveur italien. Mailand 1906

BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1420

1 *Christus am Kreuz mit Maria und Johannes*
Einblattholzschnitt, koloriert. 260 × 185
Inv. Nr. 118 123
Schr. 389 — Inkunabeln, München 1957, Nr. 352

Unikum. Im 15. Jahrhundert ist die Bemalung von Holzschnitten üblich und macht einen Teil ihrer künstlerischen Wirkung aus. Farbige Druckplatten wurden im Ausgang des 15. Jahrhunderts in Augsburg von Erhard Ratdolt als einem der ersten verwandt.

München, Staatliche Graphische Sammlung

BAYERISCH, um 1410–1425

2 *Heilige Dorothea*
Einblattholzschnitt, koloriert. 270 × 190
Inv. Nr. 171 506
Schr. 1395 — Inkunabeln, München 1957, Nr. 388
Unikum

München, Staatliche Graphische Sammlung

BAYERISCH, um 1410–1420

3 *Die Marter des heiligen Sebastian*
Einblattholzschnitt, koloriert. 265 × 200
Inv. Nr. 171 505
Schr. 1677 — Inkunabeln, München 1957, Nr. 399

Unikum; befand sich im Einband der gleichen Handschrift von 1410 aus dem Kloster St. Zeno (Reichenhall) wie Kat. Nr. 2 und ist mit diesem wohl in derselben Werkstatt entstanden.

München, Staatliche Graphische Sammlung

BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1410–1420

4 *Verkündigung und Geburt Christi*
Einblattholzschnitt, koloriert. 288 × 198
Inv. Nr. 118 163
Schr. 51 u. 65 — Inkunabeln, München 1957, Nr. 348

Unikum; die Inschriften auf der Bandrolle des Erzengels Gabriel und zwischen den Darstellungen von alter Hand hinzugefügt.

München, Staatliche Graphische Sammlung

BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1410–1425

5 *Vier Heilige (Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Sebastian, Antonius Eremita)*
Einblattholzschnitt, koloriert. 190 × 270
Inv. Nr. 118 261
Schr. 1771 — Inkunabeln, München 1957, Nr. 404
Unikum

München, Staatliche Graphische Sammlung

NORDFRANZÖSISCHE(?) SCHULE, um 1420–1430

6 *Jungfrau mit Kind*
Holzschnitt, koloriert, 133 × 97
B. N. Estampes Ea 5 rés.
Schr. 1025 — Lemoisne, XVIII — K. Bauch, Oberrheinische Kunst V (1932) S. 166 — L. Fischel, Beiträge für G. Swarzenski, 1951, S. 85 f.

Vollendetes und liebenswürdiges Beispiel des internationalen Stiles der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nach P. Heitz und W. L. Schreiber am Oberrhein entstanden, nach K. Bauch möglicherweise ein Werk des am Oberrhein tätigen „Meister des Paradiesgärtleins" (so genannt nach dem Gemälde im Städel'schen Kunstinstitut, Frankfurt). Nach L. Fischel geht diese ganze Gruppe auf nordfranzösische Vorbilder (A. Beauneveu) zurück.
Erworben 1839 von Michel Hennin, der, mit A. Duchesne, als erster in Frankreich die frühen Holzschnitte gesammelt hatte.

Paris, Bibliothèque Nationale

FRANZÖSISCHER MEISTER, um 1425?

7 *Die sogenannte Jungfrau von Lyon*
(Maria stehend, mit Krone)
Holzschnitt, koloriert. 210 × 92
B. N. Estampes Ea 5 rés.
Schr. 1069 — Lemoisne IV.

Nach Lyon benannt, weil der Holzschnitt in Lyon, in einem Manuskript eingeklebt, entdeckt wurde. Das Blatt wird übereinstimmend für französisch gehalten.

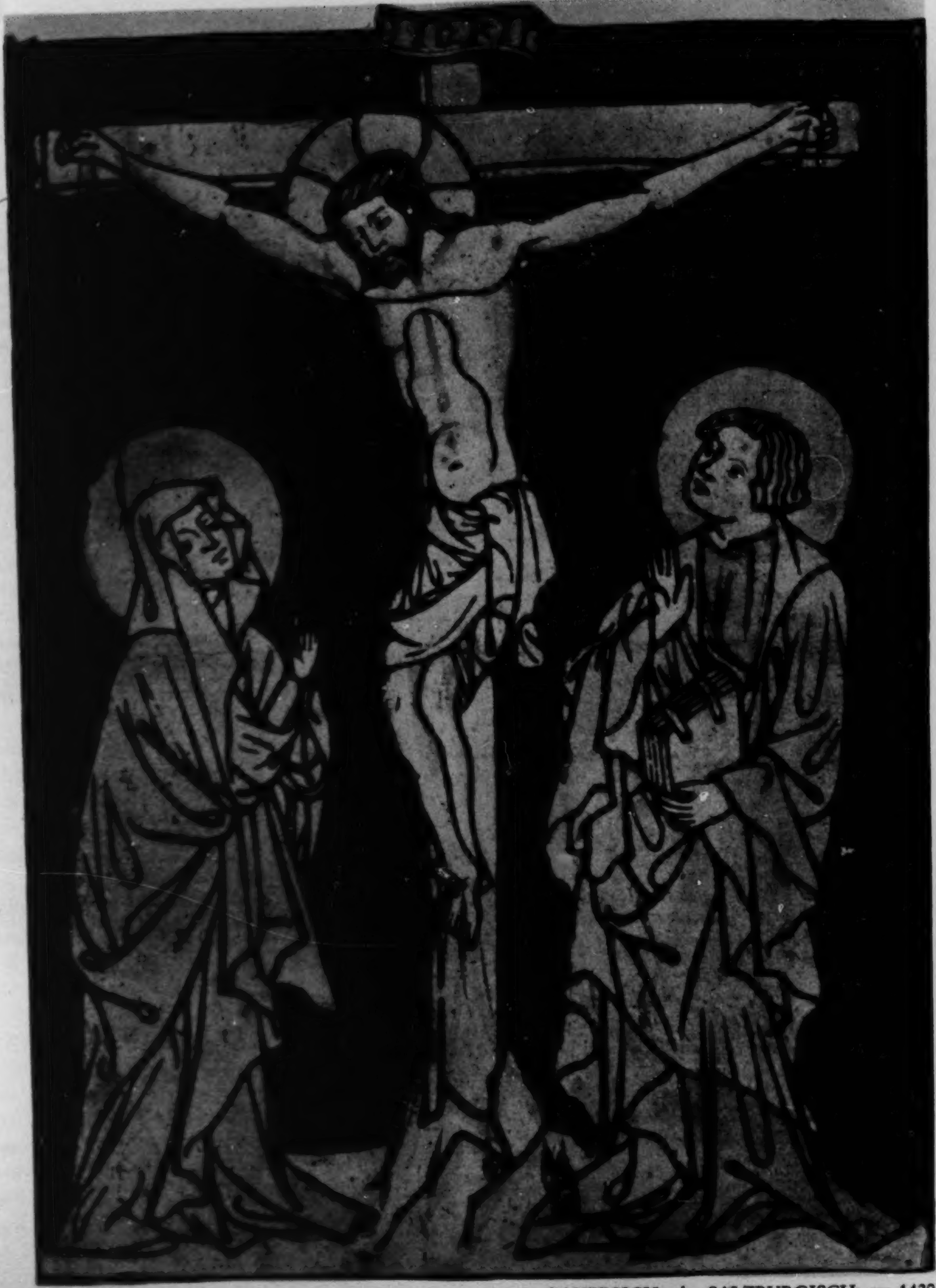
Paris, Bibliothèque Nationale

FRANZÖSISCHER MEISTER, um 1490

8 *Der heilige Franz von Assisi*
(im Hintergrund die Portiuncula-Kirche)
Holzschnitt, koloriert. 340 × 232
B. N. Estampes Ea 5 rés.
Schr. 1423 b — Lemoisne CVIII

Wurde in einem Almosenkasten in Angers gefunden. (Dieser Kasten befindet sich im dortigen Museum.) Der Holzschnitt wird überlieferungsgemäß der Tourainer Schule zugeschrieben.

Paris, Bibliothèque Nationale



1 BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1420

2 BAYERISCH, um 1410–1425

3 BAYERISCH, um 1410–1420

4 BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1410–1420

8 FRANZÖSISCHER MEISTER, um 1490

6 NORDFRANZÖSISCHE(?) SCHULE, um 1420–1430

7 UNBEKANNTER FRANZÖSISCHER MEISTER, um 1425

5 BAYERISCH oder SALZBURGISCH, um 1410–1425

OBERRHEINISCHER MEISTER, um 1460

9 *Der heilige Bernhardin*

Schrotschnitt, leicht mit Gelb koloriert, 125 × 73
Inv. Nr. 1929/844
Schr. 2568 — W. L. Schreiber, Die Meister der Metallschneidekunst, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 241, Straßburg 1926, S. 38; Kat. Wien 1963, Nr. 75

Wien, Graphische Sammlung Albertina

MEISTER DER SPIELKARTEN

Oberrheinischer Kupferstecher, tätig im 2. Drittel des 15. Jahrhunderts. Von Passavant nach seinem Hauptwerk, dem ältesten Kartenspiel im Kupferstich, benannt.

10 *Blumendame B*

Kupferstich, 131 × 92
Inv. Nr. 1948/28
M. Geisberg, Die Anfänge des Kupferstiches, Meister der Graphik, Bd. II, Leipzig o. J. (1923), 2. Auflage Nr. 54 — Kat. Wien 1963, Nr. 96

Die ursprüngliche Zusammensetzung des Spieles, von dem ca. drei Viertel der Karten erhalten sind, ist schwer feststellbar. Nach Geisberg hat es offenbar aus 5 oder 6 „Farben" bestanden, obwohl auch damals mit 4 Farben gespielt worden sein dürfte. Die Farben sind: Menschen, Raubtiere, Hirsche, Vögel und Blumen. Jede Farbe hatte außer den Zahlenkarten vier Figurenkarten: König, Dame, Ober, Unter. Die Farben wurden meistens mit kleinen Einzelplättchen gedruckt, was auf diesem Blatt bei der Darstellung der Zyklame deutlich sichtbar ist. In dieser Form Unikum der Albertina.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

11 *Die Vogel-Fünf aus dem Kartenspiel*

Kupferstich. 134 × 96
Inv. Nr. 171 719
L. I. 112 64 — Inkunabeln, München 1957, Nr. 427
Druck von einer Platte.

München, Staatliche Graphische Sammlung

12 *Raubtier-König B mit Löwe*

Kupferstich. 132 × 88
B. N. Estampes Kh 25 rés. 4
L. I. 136.105 — M. Geisberg, Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten, Straßburg, 1905.

Paris, Bibliothèque Nationale

9 OBERRHEINISCHER MEISTER, um 1460

10 MEISTER DER SPIELKARTEN

12 MEISTER DER SPIELKARTEN

11 MEISTER DER SPIELKARTEN

MEISTER E S

Tätig am Oberrhein etwa 1440—1467. Sein stecherisches Werk — 317 Kupferstiche (nach M. Geisberg) — ist das früheste bekannte größere druckgraphische Oeuvre.

13 *Der Liebesgarten mit den Schachspielern*, um 1446

Kupferstich. 160 × 210
B. N. Estampes Ea 40 rés.
L. II. 214

Paris, Bibliothèque Nationale

14 *Die Sibylle von Tibur Kaiser Augustus auf die Ankunft Christi hinweisend*

Kupferstich. 222 × 150
Inv. Nr. 118 026
L. II. 269.191 — Inkunabeln, München 1957, Nr. 433

München, Staatliche Graphische Sammlung

15 *Die große Madonna von Einsiedeln*

Kupferstich. 211 × 127
Inv. Nr. 10873
L. II. 146.81 — Inkunabeln, München 1957, Nr. 430

1466 anläßlich des Festes der Engelweihe entstanden.

München, Staatliche Graphische Sammlung

16 *Die Madonna mit dem badenden Kinde*, um 1466

Kupferstich. 178 × 138
B. N. Estampes, Ea 40 rés.
L. II. 77

Paris, Bibliothèque Nationale

17 *Der heilige Johannes auf Patmos, 1467*

Kupferstich. 172 × 130
Inv. Nr. 10874
L. II. 217.150 — Inkunabeln, München 1957, Nr. 431

München, Staatliche Graphische Sammlung

18 *Der Buchstabe B*

(in gotischer Minuskel) des aus 23 Blatt bestehenden Figuren-Alphabets

Kupferstich. 136 × 110
Inv. Nr. 10886
L. II. 357.284

Das Figurenalphabet wird von M. Lehrs zwischen 1464 und 1467 angesetzt. Das vollständige Exemplar der Münchner Sammlung ist ein Unikum. Die Buchstaben sind aus Menschen, Tieren, auch Landschaften mit Architekturen zusammengesetzt.

München, Staatliche Graphische Sammlung

MEISTER DES BILEAM

(Bereits Lehrs sah in dem Meister einen französischen oder burgundischen Stecher; Geisberg hielt ihn für oberdeutsch)

19 *St. Eligius in seiner Werkstatt*

Kupferstich. 115 × 185
P. II. 253.2 — L. I. 320.16 (Meister der Liebesgärten) — Geisberg, Die Anfänge des Kupferstiches, Leipzig 1923, S. 60 f.

Der Stich muß in den südlichen Niederlanden oder Nordfrankreich entstanden sein, da Eligius (Bischof von Noyon) dort hauptsächlich verehrt wurde. Außerdem weist das Wappen des heiligen Lucas im Fenster darauf hin, da in den Niederlanden die Gilden der Goldschmiede und Maler meist in einer Zunft vereinigt waren. (Links das Wappen von Löwen.) Schließlich sprechen auch stilistische Gründe (Raumgestaltung, Figurenstil, Realismus) für diese Einordnung.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

MEISTER E S, um 1446

14 MEISTER E S

15 MEISTER E S, 1466

16 MEISTER E S, um 1466

17 MEISTER E S, 1467

18 MEISTER E S, un. 1464–1467

19 MEISTER DES BILEAM

FLORENTINISCH, um 1465–80
„feine Manier" (Otto-Prints)

20 *Die Züchtigung Cupidos*
Kupferstich. 190 Durchmesser
Inv. Nr. 1935/952
Hind I. 89. A. IV. 7 — Kat. Wien 1963, Nr. 342

Unikum der Albertina. Otto-Prints genannt nach dem Sammler Ernst Peter Otto aus Leipzig, der 1783 24 Blatt erwarb. Diese befanden sich ursprünglich bei dem berühmten Diplomaten und Sammler Baron Philipp von Stosch, der sie zwischen 1731 und 1757 gesammelt hatte; sie gingen dann an Heinrich Wilhelm Muzel über, bevor sie Otto erwarb.

„Stiche in der *feinen* Manier und Stiche in der *breiten* Manier. Bei der feinen Manier sind Umrisse und Faltenzeichnungen mit dem Stichel fest und klar in das Kupfer gegraben; die meist geringe Schattierung ist in kurzen feinen Strichen und Kreuzlagen ohne festes System hinzugefügt. Diese Art verrät deutlich ihre Herkunft aus der Niellotechnik; diese Stiche sind zugleich auch die stilistisch früheren. Die Technik der breiten Manier ist von der Federzeichnung beeinflußt: Die Schatten werden in kräftigen, schrägen, parallelen Strichlagen gegeben, wobei der Stichel ohne abzusetzen, wie bei einer Federzeichnung gehandhabt wird. Diese Stichtechnik ist charakteristisch für den italienischen Kupferstich bis zu den reifen Werken Marcantons." F. Lippmann, Der Kupferstich (neu bearbeitet von F. Anzelewsky), Berlin 1963, S. 81.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

FLORENTINISCH, um 1470
Meister der Propheten und Sibyllen — „feine Manier"

21 *Prophet Joel*
Kupferstich. 180 × 108, bez.: IOEL PROFETA
Inv. Nr. 1935/744
Hind I. 170. C. I 14 A. 1. Zustand

Die vollständige Serie umfaßt 36 Blatt (24 Propheten und 12 Sibyllen). Die Folge existiert in zwei Varianten: die erste in feiner Manier, ist um 1470 entstanden, die zweite in breiter Manier, wurde in deutlicher Anlehnung an die erste, die sie teilweise kopiert und variiert, um 1475—1490 angefertigt. Die Verse unter den Darstellungen entsprechen mit unbedeutenden Veränderungen dem Text der „Sacra rappresentazione", die Feo Belcari zugeschrieben wird und von der die 1. Ausgabe Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz erschien.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

22 *Prophet Daniel*
Kupferstich. 180 × 107, bez.: DANIELO PROFETA
Inv. Nr. 1935/743
Hind I. 169. C. I. 13 A. Ia

In diesem Zustand Unikum.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

FERRARESISCH, um 1465
Meister der sogenannten Tarocchi

23a *Erato XIIII*
Kupferstich. 180 × 100, bez.: Erato XIIII D 14
Inv. Nr. 1935/841
Hind I. 235, E. I. 14a

„Zu den interessantesten, aber auch in vieler Hinsicht rätselhaften Werken der norditalienischen Kupferstichkunst gehören die 50 Blätter der sog. Tarocchi. Die bisher gebräuchliche Bezeichnung „Tarockkarten des Mantegna" scheint auf ihre Verwendung als Spielkarten hinzuweisen, jedoch stimmen weder Anzahl noch Figuren mit den bekannten Tarockspielen überein. Wenn die Stiche wirklich als Spielkarten gedient haben sollten, muß es sich um ein Spiel mit lehrhaftem Charakter gehandelt haben. Die von 1—50 durchnumerierte Folge ist in fünf Serien zu je 10 Blatt eingeteilt, die durch die Buchstaben E—A gekennzeichnet sind: E-Rangordnung der Menschheit, D-Apoll und die neun Musen, C-Künste und Wissenschaften, B-Genien und Tugenden, A-Planeten und Sphären." F. Lippmann, Der Kupferstich (neu bearbeitet von F. Anzelewsky), Berlin 1963, S. 88.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

23b *Erato XIIII*
Kupferstich mit Goldhöhung. 190×111, bez.: Erato XIIII D 14
Inv. Nr. 1935/842
Hind I. 235, E. I. 14a

Wien, Graphische Sammlung Albertina

24a *Luna XXXXI*
Kupferstich mit Goldhöhung. 190 × 115
bez.: Luna XXXXI A 41
Inv. Nr. 1935/869
Hind I. 239. E. I. 41a

Wien, Graphische Sammlung Albertina

24b *Luna XXXXI*
Kupferstich. 180 × 100
Inv. Nr. 1935/870
Hind E. I. 41a

Die Frage, ob es sich bei diesen Blättern (23a, b, 24a, b) um Spielkarten handelt, ist umstritten. Es existiert eine Original- und eine Kopienfolge. Die Originalfolge stammt von einem Stecher aus dem Umkreis des Francesco Cossa und ist nicht später als 1467 entstanden.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

POLLAIUOLO, ANTONIO del
etwa 1433 Florenz – 1498 Rom
Goldschmied, Maler, Erzbildner und Kupferstecher

25 *Männerkampf*
Kupferstich. 405 × 605
B. XIII. 202.2 — Hind I. 191.1

Links im Hintergrund auf einer Tafel signiert. Nach Panofsky gibt die Darstellung eine Begebenheit aus dem Leben des Titus Manlius Torquatus wieder. Dieser erschlug die Gallier und nahm ihnen ihre Halsketten ab, wovon er seinen Beinamen Torquatus herleitete. Da Mantegna in seiner stecherischen Manier mit Pollajuolo besonders verwandt ist, ist es möglich, daß er durch dessen stecherischen Stil beeinflußt ist.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

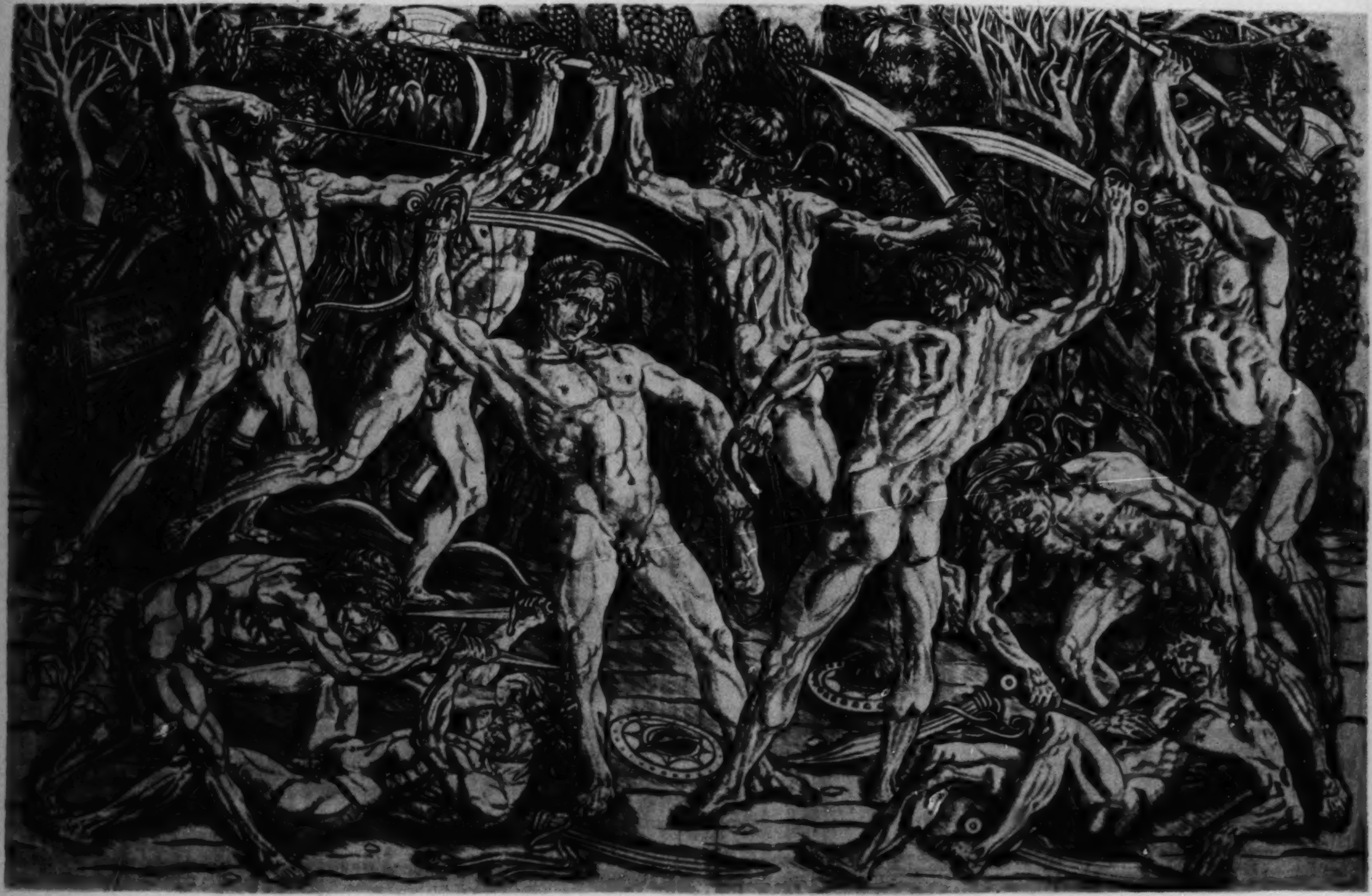
20 FLORENTINISCH, um 1465–1480

23 FERRARESISCH, um 1465

24 FERRARESISCH, um 1465

22 FLORENTINISCH, um 1470

21 FLORENTINISCH, um 1470



25 ANTONIO DEL POLLAIUOLO

SCHONGAUER, MARTIN

um 1445 Kolmar – 1491 Breisach

Mit 116 Kupferstichen ist sein stecherisches Werk das bedeutendste der deutschen Spätgotik vor Albrecht Dürer, auf dessen Frühwerk er einen großen Einfluß ausgeübt hat.

26 *Der Tod Mariae*

Kupferstich. 257 × 170, unten in der Mitte monogrammiert
Inv. Nr. 1964/419 (Schenkung der Max Kade Foundation)
B. 33 — L. V. 106.16 I

Aus der Frühzeit Schongauers.

München, Staatliche Graphische Sammlung

27 *Die Versuchung des heiligen Antonius*

Kupferstich. 312 × 231, unten in der Mitte monogrammiert
B. N. Estampes AA 3 rés.
B. 47 — L. V. S. 243.54

Dieses Blatt übte eine außerordentliche Wirkung aus, u. a. auch auf Michelangelo. Es ist eines der ersten graphischen Blätter, in welchem in den Dämonen der Versuchung das Abstruse und Grauenhafte durch die künstlerische Phantasie dargestellt wird. Es sind ungefähr 60 Abzüge bekannt.

Paris, Bibliothèque Nationale

28 *Das Weihrauchfaß*

Kupferstich. 271 × 211, unten in der Mitte monogrammiert
B. 107 — L. 106

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

29 *Die große Kreuztragung*

Kupferstich. 286 × 431, monogrammiert
Inv. Nr. 1931/11
B. 21 — L. 9 — Kat. Wien 1963, Nr. 216

Größter und berühmtester Kupferstich Schongauers. Die Datierung dieses Blattes ist umstritten, jedoch wohl zu den reifsten Arbeiten des Künstlers gehörig. Der Stich hatte eine große Auswirkung; auch Dürer und Raffael zeigen sich von ihm beeinflußt.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

30 *Die Kreuzigung Christi*

Kupferstich. 194 × 150, unten in der Mitte monogrammiert
Inv. Nr. 1964/418 (Schenkung der Max Kade Foundation)
B. 24 — L. V. 52.13

München, Staatliche Graphische Sammlung

31a *Die Verkündigung – A. Der Erzengel Gabriel*

Kupferstich. 170×121, unten in der Mitte monogrammiert
B. 1 — L. 2

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

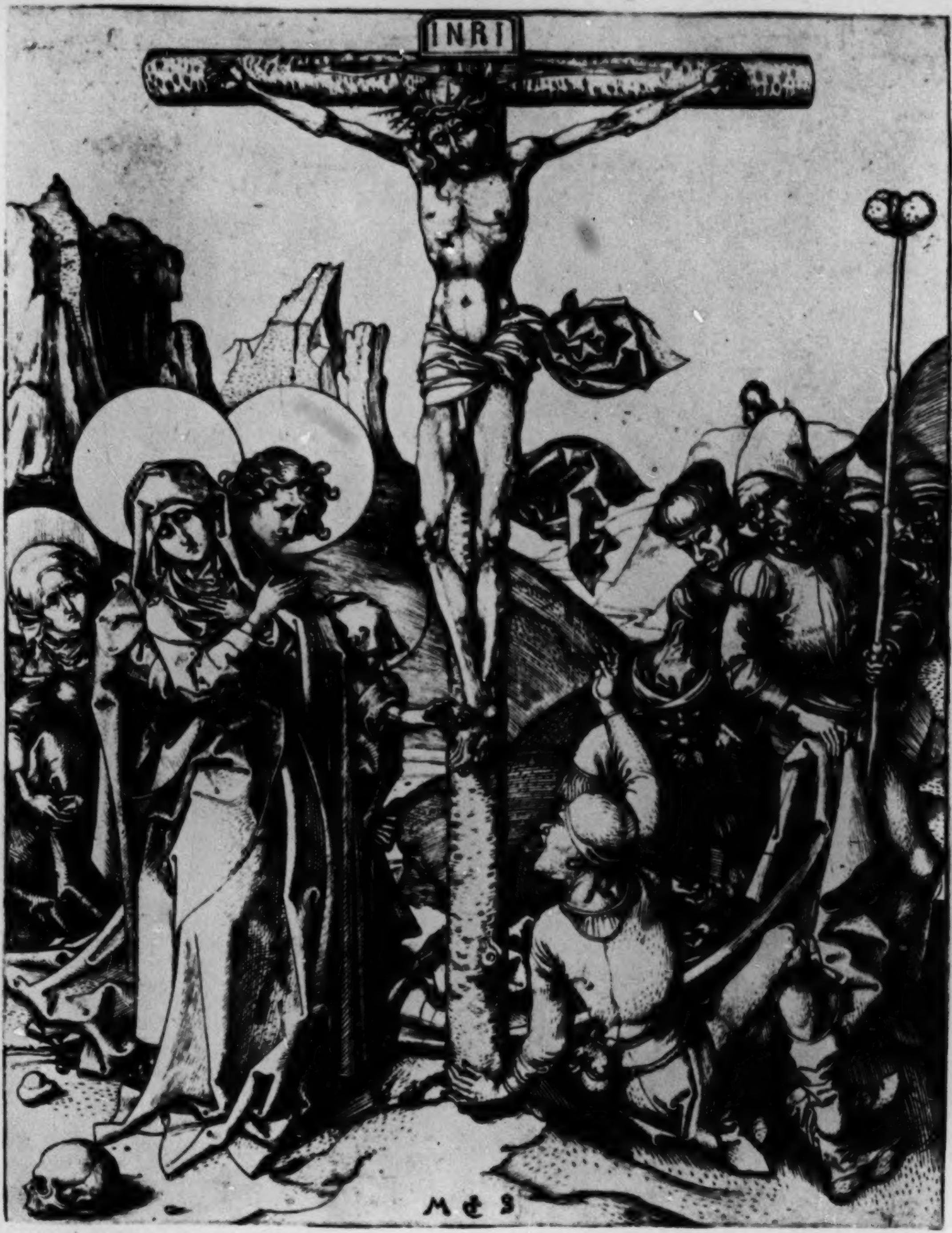
31b *Die Verkündigung – B. Maria*

Kupferstich. 171 × 119, unten in der Mitte monogrammiert
B. 2 — L. 3

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

26 MARTIN SCHONGAUER

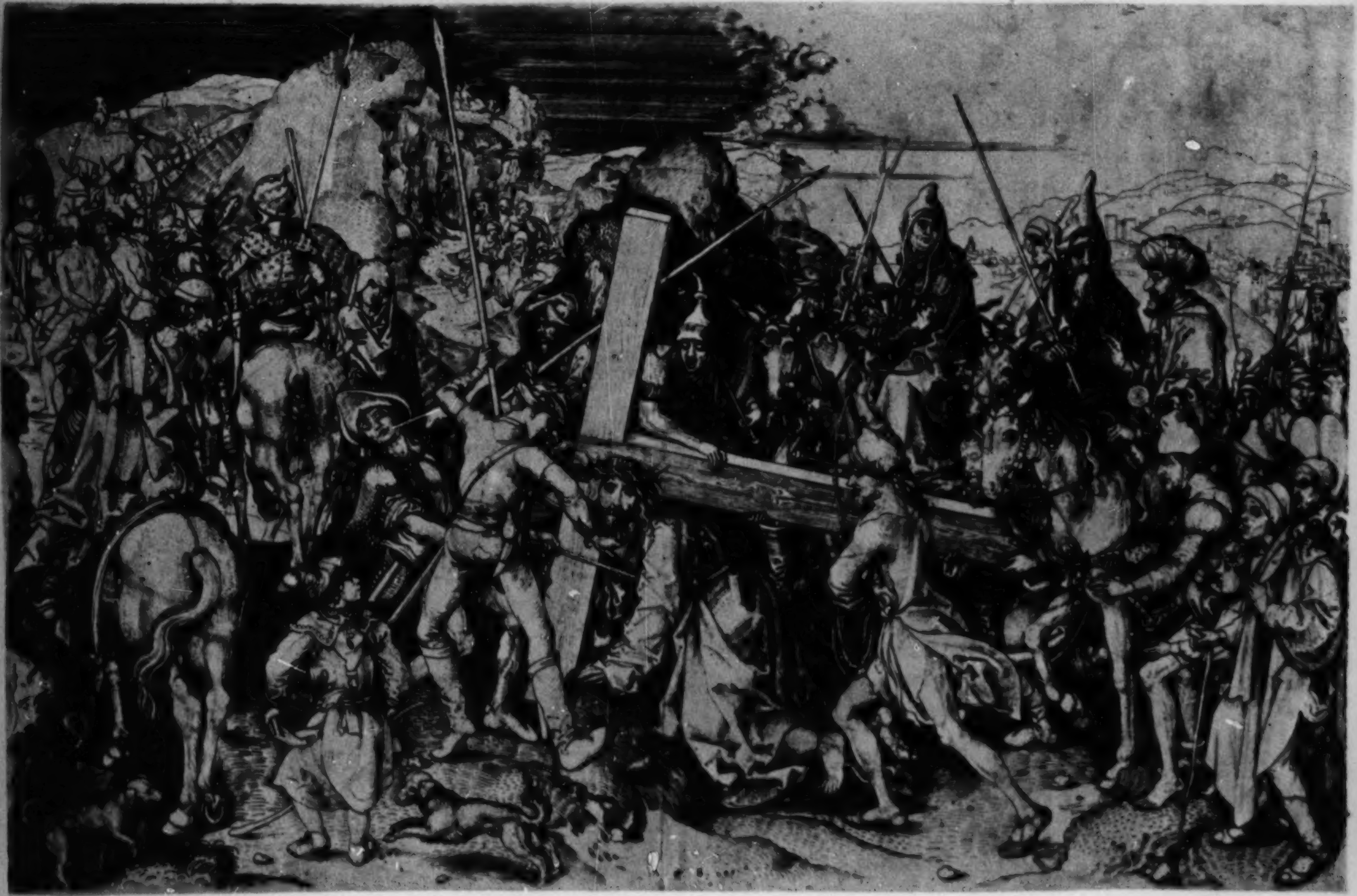
27 MARTIN SCHONGAUER



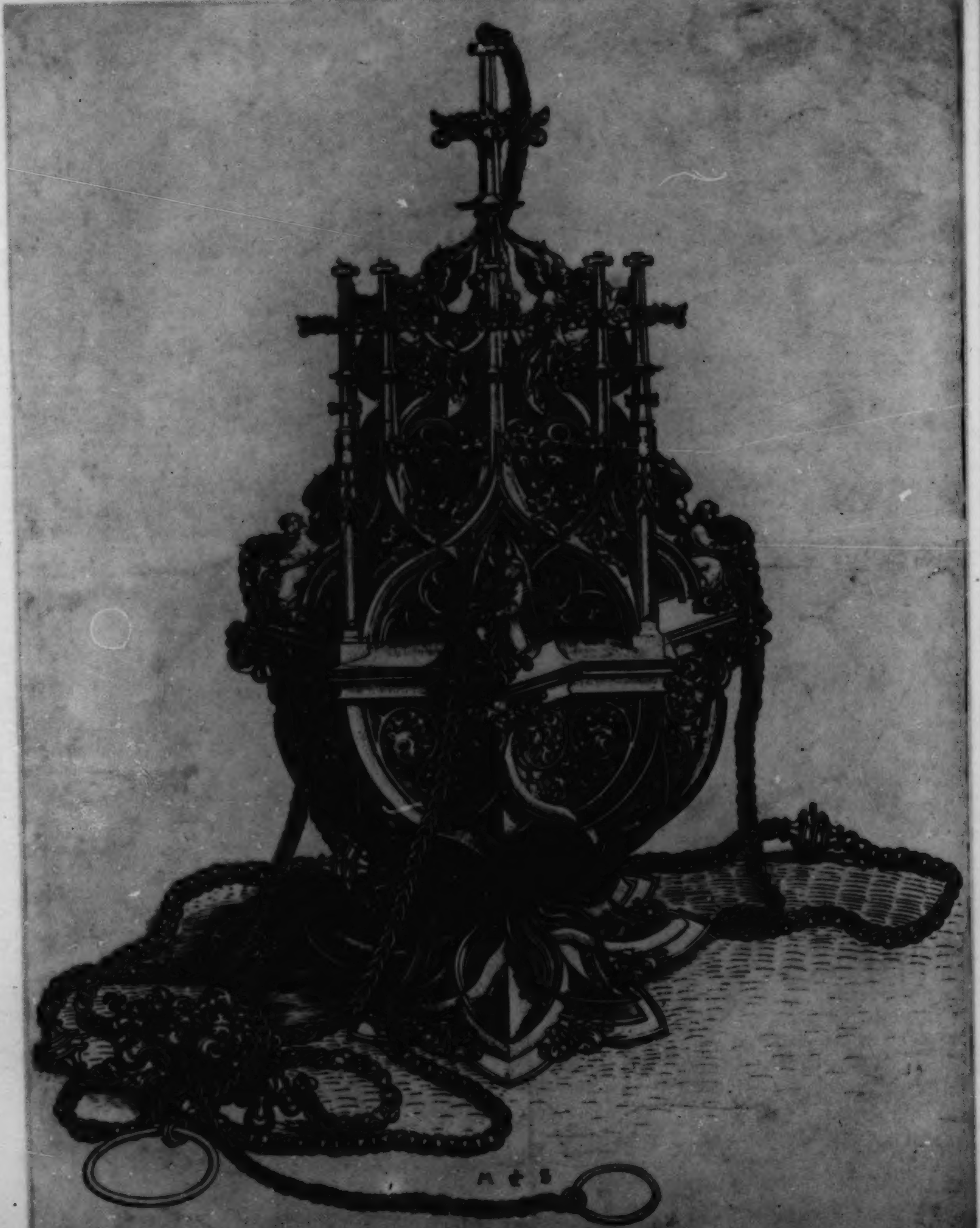
30 MARTIN SCHONGAUER

31a MARTIN SCHONGAUER

31b MARTIN SCHONGAUER



29 MARTIN SCHONGAUER



28 MARTIN SCHONGAUER

DER HAUSBUCHMEISTER

(Meister des Amsterdamer Kabinetts)

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts tätig.
Der Hausbuchmeister hat seinen Namen nach dem mittelalterlichen Hausbuch im Besitze der Fürsten Waldburg-Wolfegg-Waldsee.
An den Themen der Stiche des Hausbuchmeisters (Guter Hirte, Das Haupt Johannes des Täufers auf einer Schüssel, Diptychon mit Jesus und Maria, Die Begegnung der drei Lebenden und drei Toten — das letzte ziemlich gleich auf einer Wandmalerei in der Kirche S. Walburga in Zutphen vorkommend) zeigt es sich, daß der Künstler in nahen Beziehungen zu den Niederlanden stand. Die Verwandtschaft seiner frühen Drucke mit nordniederländischen Miniaturen und die Tatsache, daß nahezu keine Beziehungen zur rheinischen Kunst bestehen — was auch für die Gemälde des Meisters gilt — macht es höchst wahrscheinlich, daß er nordniederländischen Ursprunges war und vielleicht seine erste Ausbildung in Utrecht empfing. Man hat seine Identität mit Erhard Reuwich, dem Illustrator von Breydenbachs „Peregrinationes in Terram Sanctam" vermutet, andererseits konnte dieser, der aus Utrecht stammt, vor kurzem auch in Amorbach (Odenwald) archivalisch nachgewiesen werden. Dieser Künstler stammt wahrscheinlich aus der Utrechter Malerfamilie van Rewyck. Ein Hillbrant van Rewyck war zwischen 1456 und 1465 in der Buurkerk in Utrecht nachweisbar tätig. Möglicherweise war er der Vater von Erhard. Um 1465/70 (die Datierung von E. Graf von Solms-Laubach zwischen 1460 und 1465 für das frühe Werk erscheint zu früh) kann der Hausbuchmeister mit seinen Stichen begonnen haben. Das Alphabet mit dem Bildnis der Maria von Burgund, das Solms-Laubach ihm zuschreibt (um 1465), und der Stich für Colard Mansion (B. d. H. 58) sind sicher nicht von seiner Hand. Ein Kontakt zu den südlichen Niederlanden findet sich kaum im Frühwerk.

32 *Die Kreuztragung*

Kupferstich und Kaltnadelradierung. 128 × 193
L. 13 — Bierens de Haan, De Meester van het Amsterdamsch Kabinet, 1947, 13
E. Graf zu Solms-Laubach, Städel-Jahrbuch IX. 1935/36, S. 13 f. — ders., Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1956, S. 187 f.

Dieses Blatt ist eines der dramatischsten des Hausbuchmeisters. Die Darstellung muß einer frühen, wahrscheinlich niederländischen Kreuztragung entlehnt sein. Die Rückenfigur rechts findet sich ähnlich auch auf einem Stich des Meisters von Zwolle und auf Tonreliefs, die um 1460 entstanden sind.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

33 *Salomos Götzendienst*

Kupferstich und Kaltnadelradierung. 155 Durchmesser
B. X. 1. 1 (anonym) — L. VIII. 85. 7 — Bierens de Haan, 7.

Von den drei erhaltenen Exemplaren des Blattes ist dieses das schönste. Das Londoner ist mit der Feder übergangen. Das Blatt hat ein Gegenstück: Aristoteles und Phyllis. Beide sind somit Beispiele für die List der Frau gegenüber der Torheit des Mannes und müssen in der reifen Zeit des Künstlers, jedenfalls vor 1488, aus welchem Jahr bereits eine Kopie bekannt ist, entstanden sein.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

34 *Der Jüngling und der Tod*

Kupferstich und Kaltnadelradierung. 141 × 86
L. 53 — Bierens de Haan 53

Eine gezeichnete Kopie des 15. Jahrhunderts nach diesem Druck, wahrscheinlich aus dem gleichen alten Besitz stammend, befindet sich ebenfalls im Rijksprentenkabinet.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

35 *Der Auszug zur Jagd*

Kupferstich und Kaltnadelradierung. 125 × 92
B. VI. 307, 168 (I. v. Meckenem) — L. 77 — Bierens de Haan 77 — vgl.: De gouden eeuw der vlaamse miniatur, Brüssel-Amsterdam 1959, Nr. 22, Taf. 62

Die Darstellung erinnert an die von Jagdszenen auf vlämischen Miniaturen. Die Art der Wiedergabe von Landschaft und Bäumen kann mit den Miniaturen in dem „Livre du Roi Modus" (Brüssel, Bibl. Royale 10218/19; zugeschrieben an Jean Dreux) verglichen werden. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Hausbuchmeister in Landschaften aus seiner späten Schaffenszeit wie dieser Einflüsse der südniederländischen Kunst aufweist.

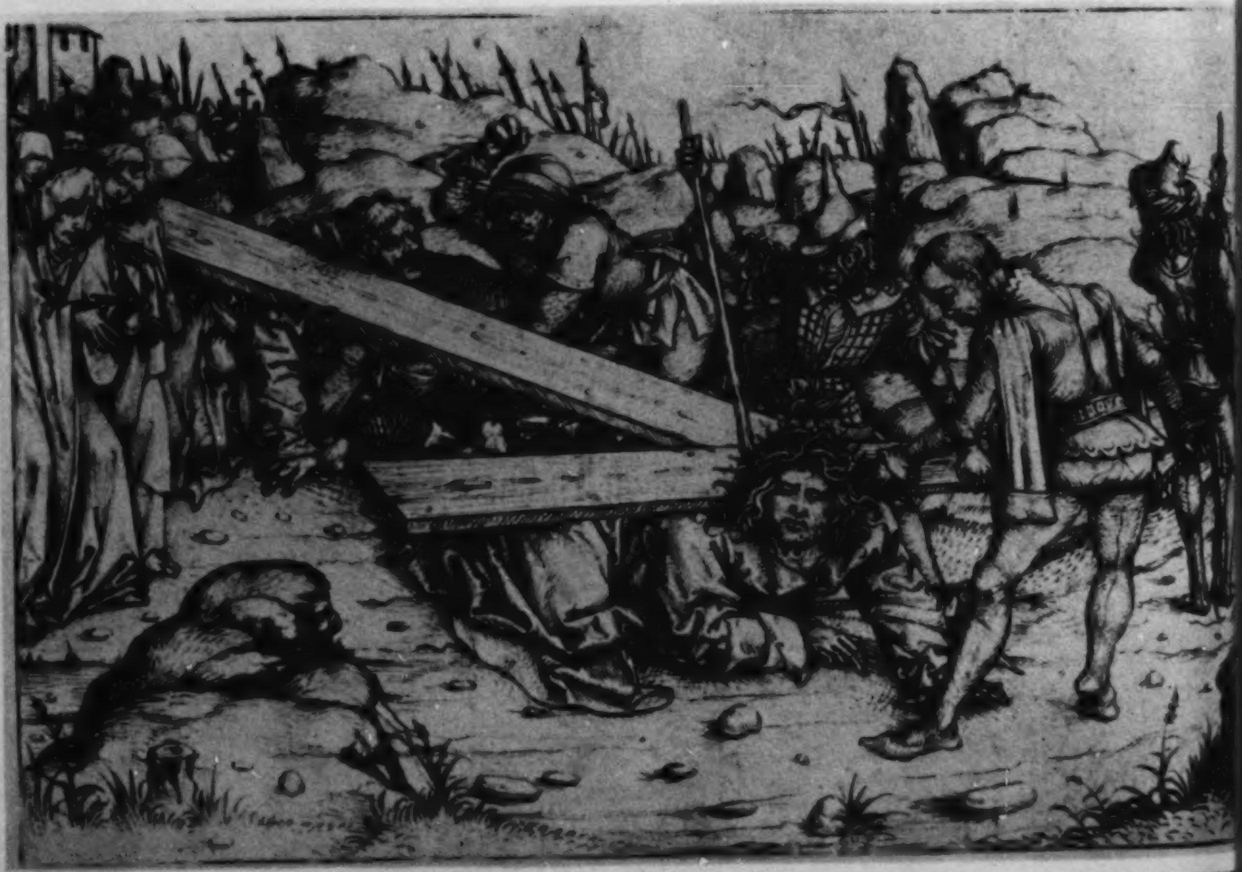
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

36 *Der Türke zu Pferd*

Kupferstich und Kaltnadelradierung. 170 × 111
B. X. 52. 28 (anonym) — L. 79 (mit Zitat von Flechsig) — Bierens de Haan 79

Eine überzeugende Klärung der Darstellung ist bisher noch nicht gelungen. Flechsig sieht in dem Dargestellten Calixt Osman, den in Deutschland besonders bekannten und populären Halbbruder Muhammeds II., der, in Rom getauft, am Hofe Kaiser Friedrichs III. lebte. Dieser Hypothese schloß sich Lehrs nicht an. — Solms (S. 88, Abb. 105/6) weist auf den Zusammenhang mit dem Holzschnitt in Reuwichs „Peregrinatio": „Genetzer und Türken" hin.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet



32 HAUSBUCHMEIS

33 HAUSBUCHMEISTER, vor 1488

34 HAUSBUCHMEISTER

35 HAUSBUCHMEISTER

36 HAUSBUCHMEISTER

37a–c MEISTER P W

MEISTER P W

1499 im Schwabenkrieg auf Seiten der Eidgenossen, wahrscheinlich in Basel. Über Straßburg gelangte er nach Köln, wo sein Schaffen bis ca. 1515 zu verfolgen ist.

37a *Der Schweizer Krieg (Blatt I)*

Kupferstich. 516 × 376
Inv. Nr. 1928/363
P. II. 160 a, d — L. VII. 18 A u. D — Kat. Wien 1963, Nr. 298

Folge von 6 Kupferstichen, von denen immer zwei zu einem Blatt vereinigt sind. Sie zeigen in starker Aufsicht ein landkartenartiges Bild des Kriegsschauplatzes der Gegend um den Bodensee bis nach Schwaben hinein mit vielen Einzelereignissen des für Maximilian unglücklichen Krieges.

Blatt I: Der Bodensee ist Hauptgegenstand dieses Blattes. Die wichtigsten geschilderten Ereignisse sind die Niederlage der Schwaben am Schwaderloch bei Konstanz (18. April 1499) rechts oben und die Schlacht auf der Malser Heide links oben, während im Vordergrund bewaffnete Reiter vorbeiziehen.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

37b *Der Schweizer Krieg (Blatt II)*

Kupferstich. 518 × 398, Monogramm: P P W
Inv. Nr. 1928/364
P. II. 159, b, e — L. VII. 18 B u. E — Kat. Wien 1963, Nr. 299

Die Darstellung umfaßt den südwestlichen Zipfel des Bodensees, den sogenannten Untersee und einen Teil des nordwestlichen Überlinger Sees. Das Hauptereignis ist hier die Einnahme von Ermatingen durch die maximilianischen Truppen in der Mitte des oberen Teiles. Im Vordergrund setzt sich der Zug des Blattes I fort.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

37c *Der Schweizer Krieg (Blatt III)*

Kupferstich. 518 × 382
Inv. Nr. 1928/365
P. II. 159 c, f — L. VII. 18 C u. F — Kat. Wien 1963, Nr. 300

Dieses Blatt zeigt im oberen Teil die Gegend um den Rhein im Westen des Bodensees, südlich bis Freiburg im Üchtland, nördlich bis Freiburg im Breisgau und im unteren die Donau bis zu ihrem Quellgebiet. Die Hauptereignisse dieser Darstellung bilden die Besetzung der dem Grafen Sulz gehörenden kleinen Stadt Thiengen durch die Truppen Maximilians unter Dietherich von Blumeneck als Hauptmann. Durch Verrat wird sie von den Schweizern genommen und niedergebrannt (Mitte des oberen Teiles). Außerdem ist am äußersten rechten Rand der Überfall bei Schloß Dornach, wo Graf Fürstenberg am 22. Juli in seinem Lager an der Birs mit den Seinen getötet wurde, dargestellt.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

37b MEISTER P W

MECKENEM, ISRAHEL van

vor 1450 – 10. 11. 1503

Sohn des gleichnamigen Goldschmiedes, der nach Geisberg mit dem Meister der Berliner Passion identisch ist. Die Familie stammt aus Meckenheim bei Bonn und ist seit 1465 in Kleve ansässig. Ende der 60er Jahre Wanderschaft und in der Werkstatt des Meisters E. S., 1480—99 in Bocholt nachweisbar.

38 *Doppelbildnis Israhel van Meckenems und seiner Frau Ida*

Kupferstich. 132 × 178, Monogramm I V M, bez.: Figuracio facierum Israhelis et Ide eius uxoris.
Inv. Nr. 1926/938
L. IX. 1. 1 (I) — M. Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 58, Straßburg 1905, Nr. 1 — Kat. Wien 1963, Nr. 282

Erster Zustand (von insgesamt drei bekannten). Erstes Meisterporträt in Kupferstich.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

39 *Der Orgelspieler und sein Weib*

Kupferstich. 166 × 110, Monogramm I M
Inv. Nr. 1926/1262
L. IX. 397. 507 — M. Geisberg, Meckenem, Nr. 409 (I) — Kat. Wien 1963, Nr. 288

Der Stich gehört zu einer Folge von 12 Blättern mit verschiedenen Darstellungen aus dem Alltagsleben. Die Folge befindet sich vollzählig in der Albertina.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

STOSS, VEIT

1477 Aufgabe des Nürnberger Bürgerrechts beim Wegzug nach Krakau. 1498 bis zu seinem Todesjahr 1533 wieder in Nürnberg. Einer der bedeutendsten Bildhauer der deutschen Spätgotik und der Dürerzeit.

40 *Beweinung Christi*

Kupferstich. 158 × 144, unten links von der Mitte monogrammiert
Inv. Nr. 10921
L. VIII. 260. 3 I

Komposition und Faltenwurf der Darstellung lassen an entsprechende Holzreliefs des Meisters denken.

München, Staatliche Graphische Sammlung

HAMEEL, ALART du

1449? – um 1509 's-Hertogenbosch
Architekt, Bildhauer und Kupferstecher (12 Stiche bekannt)

41 *Der Apostel Petrus, auf einem Sockel mit Akanthusblatt stehend*

Kupferstich. 256 × 101, rechts oberhalb des Sockels monogrammiert
Inv. Nr. 11085
L. VII. 237.3 — Kat. Middeleeuwse Kunst der noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1958, Nr. 222, S. 163

Vielleicht als Vorbild für eine Kupferstatuette gedacht. Die rote Aquarellierung (am Schlüsselring) gibt vielleicht einen Hinweis darauf, daß das Blatt aus dem Besitz des Nürnberger Arztes und Humanisten Hartmann Schedel (1440 bis 1514) stammt, aus dessen Besitz eine Reihe von Blättern in die Münchner Sammlung gelangten.

München, Staatliche Graphische Sammlung

MEISTER W A

Vlämischer Stecher zur Zeit Karls des Kühnen. Ein Stich hat als Gegenstand das Wappen Karls des Kühnen. Wahrscheinlich ansässig in Brügge und im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts tätig.

42 *Bischofstab (oberer Teil)*

Kupferstich. 345 × 193
Inv. Nr. 1928/390
B. VI. 56. 19 — L. VII. Nr. 49

Der Bischofstab wurde von zwei Platten gedruckt, von denen der Rand der oberen zu sehen ist. Es sind nur zwei Exemplare bekannt. Ein Abdruck nur der unteren Platte befindet sich in Amsterdam.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

MEISTER I A v. ZWOLLE

Das Monogramm I A M oder I A in Verbindung mit einem Goldschmiedewerkzeug. Die Wortabkürzung (früher häufig als „zwott" gelesen) bezieht sich auf Zwolle im nördlichen Holland, den Wohnort des Stechers, der zu den originellsten niederländischen Meistern vom Ende des 15. Jahrhunderts gehört.

43 *Der heilige Georg*

Kupferstich. 206 × 140, Monogramm und Werkzeichen sowie die Bezeichnung: zwoll
Inv. Nr. 1928/510
B. VI. 90. 13 — L. VII. 17 — Kat. Wien 1963, Nr. 293

Bester Abdruck von 6 bekannten Exemplaren. Das Thema ist mit ungewöhnlicher Originalität behandelt: Der Ritter, mit seinem Pferd in einem Fluß stehend, bekämpft den Drachen in der Luft.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

44 *Die Gefangennahme Christi*

Kupferstich. 349 × 247, oben in der Mitte die Bezeichnung „zwoll"
B. N. Estampes Ea 45 rés.
L. VII, S. 184, 4 — Hollstein B XII, S. 257

Ein Blatt, das in seiner Ausdruckskraft für die niederländische Kunst insofern bemerkenswert ist, als es vom Geschrei der am Geschehen Beteiligten erfüllt ist. Man ist versucht an Darstellungen in niederländischen Schnitzaltären zu denken.

Paris, Bibliothèque Nationale

MEISTER F v B

Tätig im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Brügge.

45 *Die Verkündigung*

Kupferstich. 151 × 231
Inv. Nr. 1928/517
P. II. 179 (19) (Meister von Zwolle) — L. VII. 120, 3

1. Zustand. Unikum.

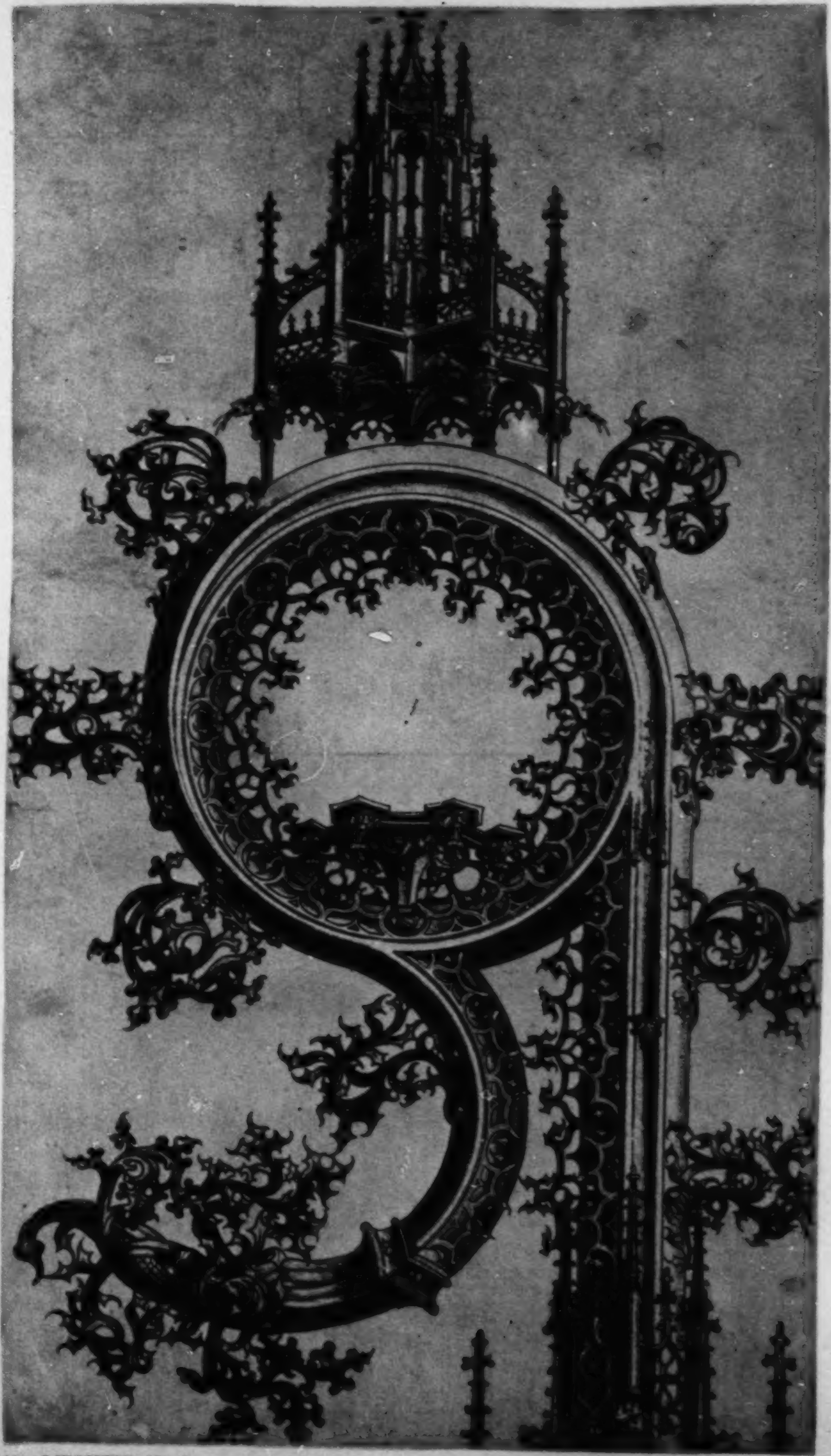
Wien, Graphische Sammlung Albertina

40 VEIT STOSS

38 ISRAHEL van MECKENEM

39 ISRAHEL van MECKENEM

41 ALART du HAMEEL



42 MEISTER W A

43 MEISTER I A v. ZWOLLE

44 MEISTER I A v. ZWOLLE

45 MEISTER

MANTEGNA, ANDREA
1431 Isola di Carturo – 1506 Mantua

Seit ca. 1460 am Hofe der Gonzaga in Mantua tätig. Von seinen Kupferstichen gelten nur sieben als eigenhändig. „Der Kupferstich gewinnt durch ihn Monumentalität der Bildwirkung. Das Werk des Bilddrucks stellt sich damit zum ersten Male den Schöpfungen der monumentalen Kunst gleichwertig an die Seite." (Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. 1922. S. 185).

46 *Madonna mit Kind*
Kupferstich. 210 × 221
Inv. Nr. 1951/351
Hind V. 10 1. I. — Tietze-Conrat, Mantegna, London 1955, 3, Taf. 104 — Kat. Andrea Mantegna, Mantua 1961, Nr. 142, Fig. 158 — Kat. Wien 1963, Nr. 395

Erster Zustand, vor den Heiligenscheinen.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

47 *Kampf der Meeresgötter*
Kupferstich. 278 × 412
Hind V. 15. 5 — B. XIII. 239, 18

Der Stich bildet die linke Hälfte eines Frieses. Die Figur der Invidia hält mit der linken Hand ein Täfelchen mit den Buchstaben INVID und einer Anzahl Zeichen, die als XCIII gelesen werden können, also möglicherweise eine Datierung, da der Stich um 1493 entstanden sein muß. Der Stich mit der rechten Hälfte des Frieses bildete das Vorbild für eine Zeichnung Dürers von 1494.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

48 *Christus zwischen S. Andreas und S. Longinus*
Kupferstich. 438 × 340
Hind V. 16. 7 — B. XIII. 231. 6

Wahrscheinlich aus der Spätzeit Mantegnas. — Dieses Exemplar ist das einzige mit vollem Plattenrand, während alle anderen mehr oder weniger beschnitten sind. Nach Hind ist der Stich in den letzten zehn Jahren von Mantegnas Leben entstanden.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

49 *Herkules und Hydra (nach Mantegna)*
Kupferstich. 295 × 200, Aufschrift vertikal: DIVO HERCULI INVICTO und unten: I.F.T. (möglicherweise ein Monogramm)
B. N. Estampes Ea 32 rés.
Hind V. 26. 20 — B. XIII. 324. 12 (G. A. da Brescia) — P. V. 105

Pouncey (Italian Drawings, British Museum London 1950, S. 102, Nr. 163) hält das Blatt für die Arbeit eines Stechers der Mantegna-Schule. Auch die Inschrift, die auf Hercules hinweist, würde von diesem stammen, da es sich tatsächlich ja um einen Satyr mit spitzen Ohren handelt, der eine Schlange angreift.

Paris, Bibliothèque Nationale

ZOAN ANDREA

Kupferstecher, geboren in Brescia. Von 1475—1505 nachweisbar tätig. In Mantua im Anschluß an Mantegna (auch Dürer), später in Mailand nach Leonardo arbeitend. Bereits 1475 führte er Stiche nach Mantegna ohne dessen Wissen aus, was zu einer Streitigkeit führte, die für die Geschichte des Reproduktionsrechts interessant ist.

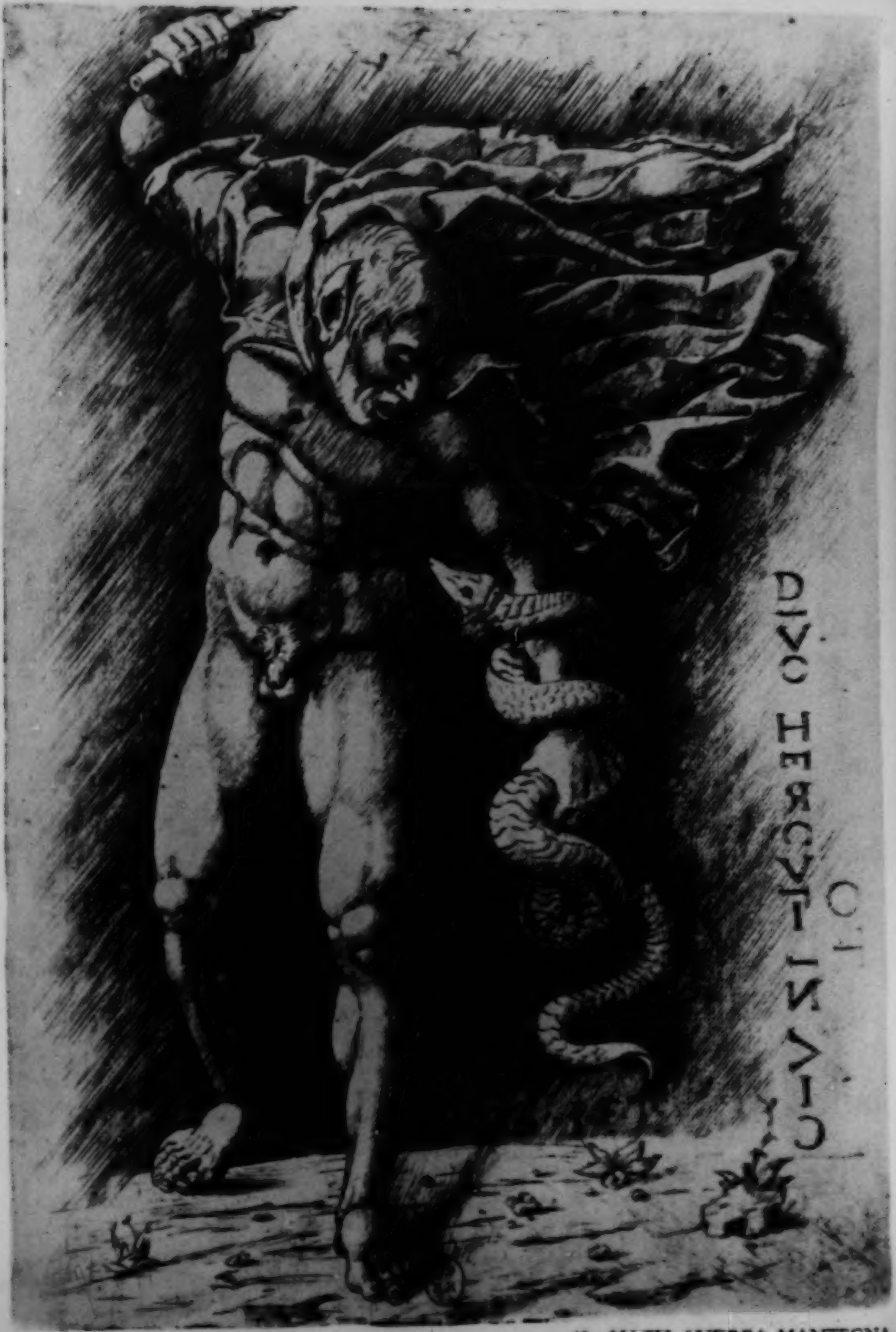
50 *Kampf eines Löwen mit einem Drachen*
Kupferstich. 173×230, unten in der Mitte monogrammiert.
B. N. Estampes Ea 32 rés.
Hind 7 — B. XIII. 306 — P. V. 81. 20

Ebenso wie ein anderer Stich aus dem Umkreis Leonardos (H. II. 87. 5) auf eine Zeichnung Leonardos zurückgehend. Auf das gleiche Vorbild geht auch ein Stich von Lucantonio degli Uberti zurück (H. I. 214. 4)

Paris, Bibliothèque Nationale

46 ANDREA MANTEGNA

48 ANDREA MANTEGNA



49 NACH ANDREA MANTEGNA

ZOAN ANDREA

47 ANDREA MANTEGNA

BARBARI, JACOPO de
um 1440/50 – um 1515

Venezianischer Maler, Stecher und Zeichner für den Holzschnitt. Seit 1500 in Nürnberg und an verschiedenen deutschen Fürstenhöfen, später in den Niederlanden tätig.

51 *Frauenkopf*
Kupferstich. 337 × 265
Inv. Nr. 18144
Hind V. 158. 30

Nicht vor 1500 entstanden. — Die Zuweisung an J. de Barbari blieb nicht unbezweifelt.

München, Staatliche Graphische Sammlung

52 *Apollo und Diana*
Kupferstich. 159 × 99, links oben monogrammiert mit dem caduceus (Stab des Merkur)
Hind II. 153. 14 — B. VII. 523. 16

Um 1502/03 entstanden. — Albrecht Dürer wurde durch diesen Stich beeinflußt, wie sich an seinen Stichen „Apollo und Diana" (B. 68) und „Adam und Eva" (B. 1) zeigt. Auch Hans Vischers Apollofigur in Nürnberg geht auf ihn zurück. (Vgl. dazu Erwin Panofsky, Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari, Pr. Jahrbuch XLI, 1920, 359).

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

53 *Pegasus*
Kupferstich. 155 × 227, rechts oben monogrammiert mit dem caduceus
Hind II. 157. 29 — P. III. 140. 29

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Der sogenannte MEISTER von 1515
(Busti, Agostino, genannt Bambaja)

Benannt nach dem 1515 datierten Stich „Tod der Kleopatra" (Hind 1). Galt als oberitalienischer oder unter oberitalienischem Einfluß stehender deutscher Kupferstecher. Sein stecherisches Werk wird neuerdings größtenteils mit dem Bildhauer Agostino Busti, genannt Bambaja (1483–1548, Mailand), in Verbindung gebracht. Einer der ersten Meister der Kaltnadel (vgl. Hausbuchmeister).

54 *Herkules und Nessus*, vor 1514 entstanden
Kupferstich und Kaltnadel. 228 × 162
Inv. Nr. 81966
Hind V. 284. 5 I (Platte noch unbeschnitten) — P. Dreyer u. M. Winner, Jahrbuch der Berliner Museen 1964, S. 53 f.

München, Staatliche Graphische Sammlung

ROBETTA, CHRISTOFANO

1462 in Florenz geboren. Von 1495—1522 tätig. Von Dürer beeinflußt; seine Arbeiten haben nicht die technische Vollendung eines Marc Anton.

55 *Allegorie auf die Macht der Liebe*
Kupferstich. 294 × 277, rechts oben auf Täfelchen signiert: „Robeta"
B. N. Estampes Ea 30 rés.
B. 25 — Hind I. 205. 29

Die Kupferplatte, auf deren Rückseite sich die Anbetung der Hirten befindet, ist im Britischen Museum erhalten. 37 Drucke sind zur Zeit bekannt.

Paris, Bibliothèque Nationale

CAMPAGNOLA, GIULIO,
um 1482 – nach 1515 Padua
Maler und Kupferstecher

56a *Christus und das Weib von Samaria*
Kupferstich. 130 × 186, 1. Zustand
Inv. Nr. 1954/159
B. XIII. 370. 2 — Hind II. 200. 11 I

Hauptblatt des Meisters. In seinen etwa 14 Stichen löst er die Linienzüge weitgehend in Punkte auf (Vgl. Punzenmanier, Punktiertechnik).

Wien, Graphische Sammlung Albertina

56b *Christus und das Weib von Samaria*
Kupferstich, 132 × 185, 2. Zustand
Inv. Nr. 1954/160
B. XIII. 370. 2 — Hind II. 200. 11 II.

Mit der Beschädigung oben in der Platte.

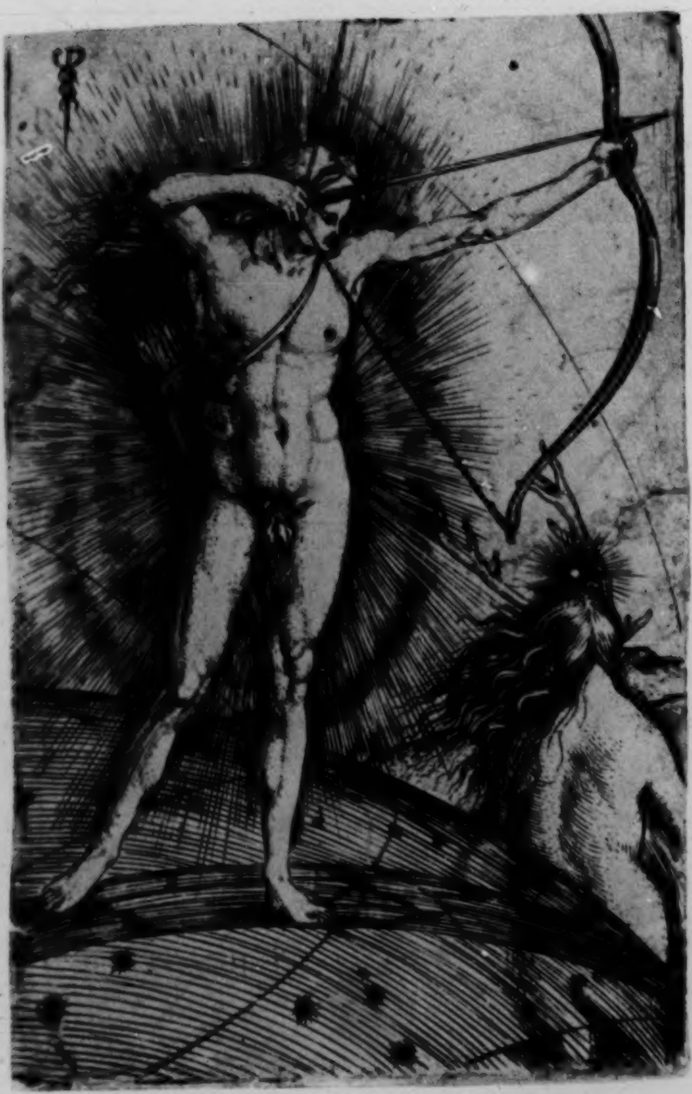
Wien, Graphische Sammlung Albertina

SCHULE LEONARDO DA VINCI'S
(Zoan Andrea?)

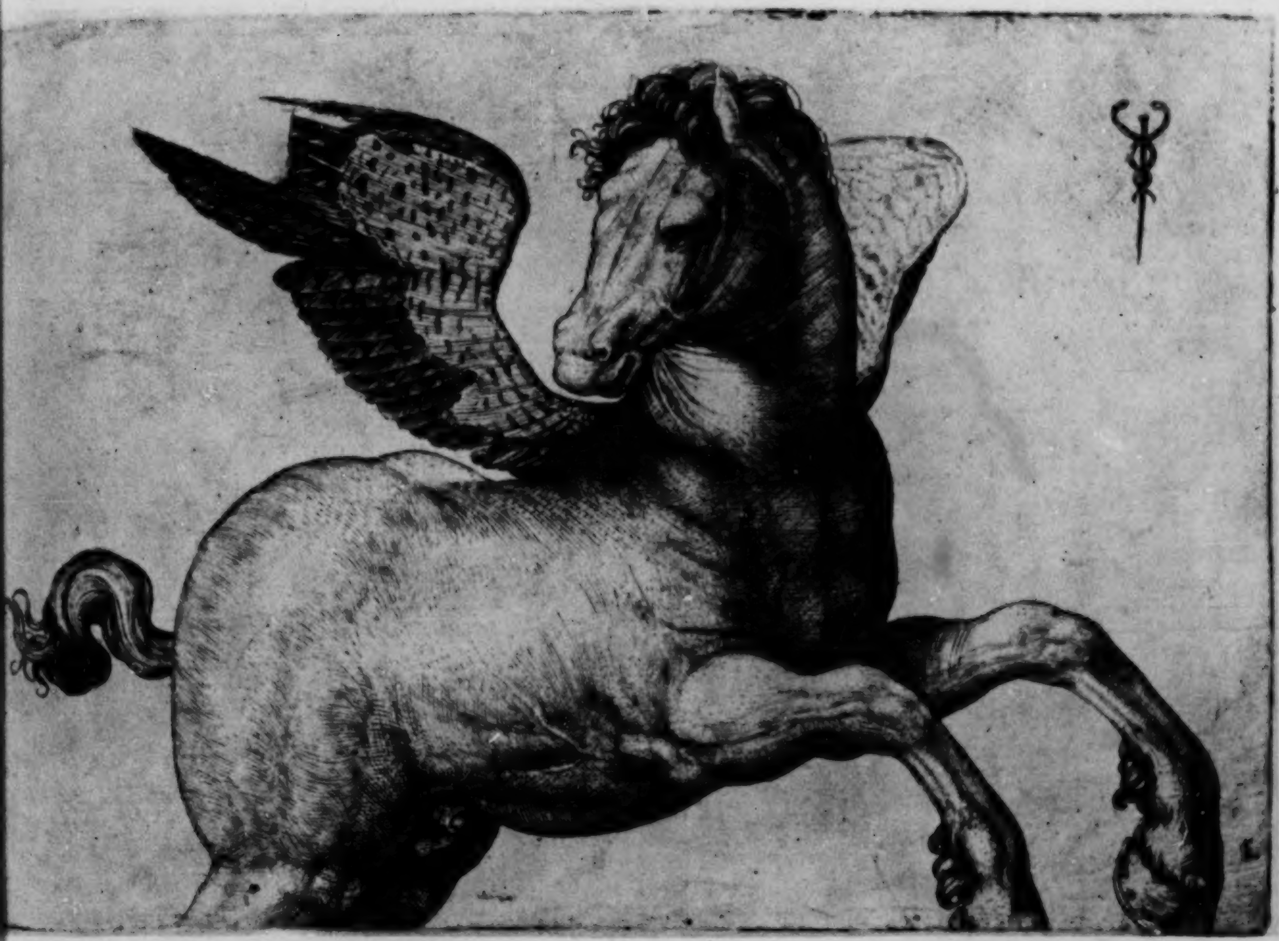
57 *Frauenkopf*
(früher irrtümlicherweise „Beatrice d'Este" benannt)
Kupferstich. 392 × 291
B. N. Estampes Ea 19 rés.
H. Delaborde, La gravure en Italie. 1882. S. 23 — Hind II. 91. 15

Früher Leonardo da Vinci zugeschrieben. A. Blum (Gazette des Beaux Arts 1932) vergleicht diesen Kopf mit einer Zeichnung der Uffizien, die als Werk Boltraffios gilt. Charakteristisches Werk der lombardischen Kunst Anfang des 16. Jahrhunderts. Ein anderer, weniger scharfer Druck befindet sich im Britischen Museum und ist nach Hind mit „F" in Tinte monogrammiert. Hind erwähnt außerdem ein Gemälde, das auf den Stich zurückgeht, welches das falsche Dürermonogramm sowie das Datum 1504 trägt (New York, Bache Collection).

Paris, Bibliothèque Nationale



52 JACOPO de BARBARI

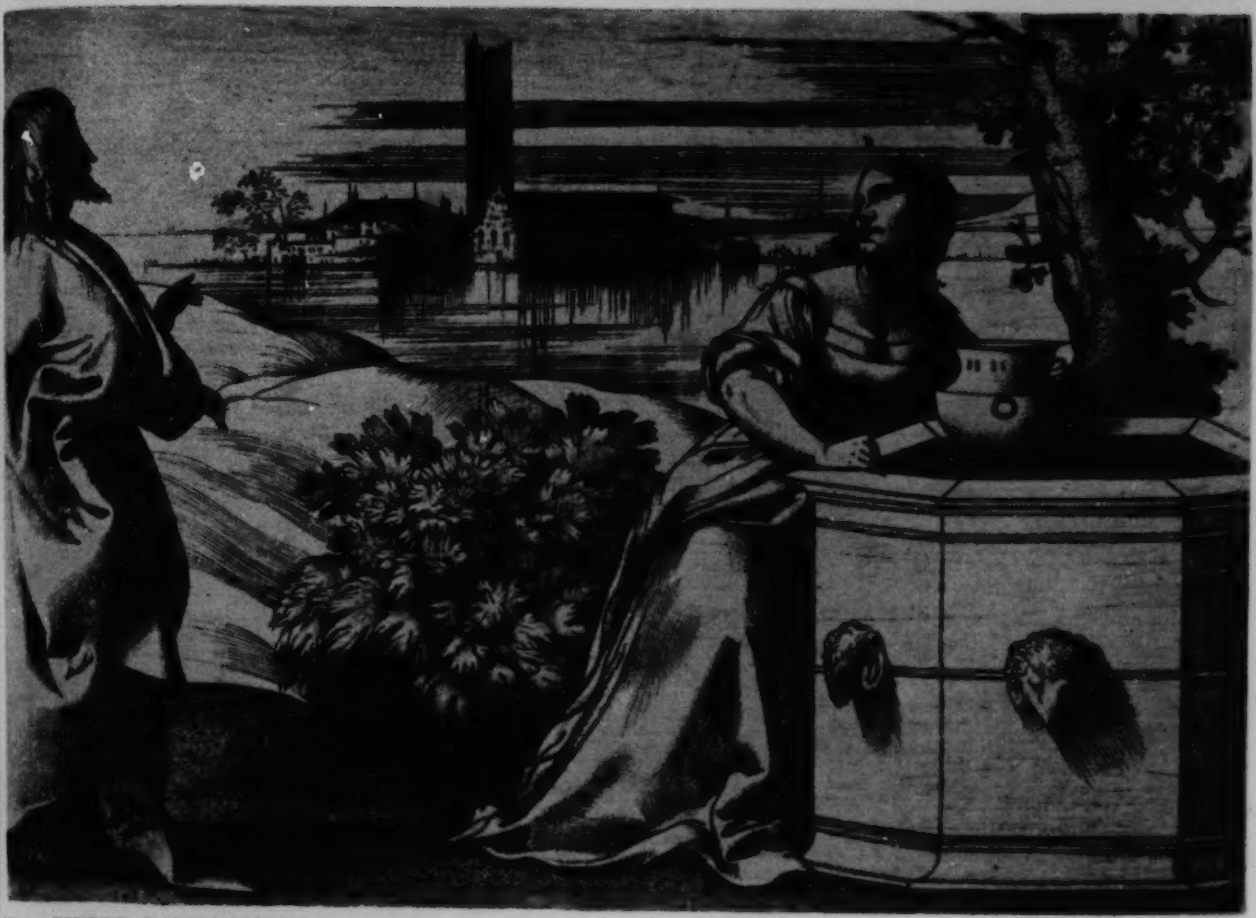


55 JACOPO de BARBARI

51 JACOPO de BARBARI

55 CHRISTOFANO ROBETTA

54 MEISTER VON 1515 (AGOSTINO BUSTI?)



56a GIULIO CAMPAGNOLA

57 SCHULE LEONARDO DA VINCI

RAIMONDI, MARCANTONIO

um 1480 bei Bologna – 1534 Bologna

Hielt sich von ca. 1510—1527 in Rom auf. Er steht in seiner Frühzeit stark unter dem Einfluß von Dürers graphischem Werk, dem später Lucas van Leyden an die Seite tritt. Von 1512 bis zu Raffaels Tod (1520) steht Raimondis Schaffen unter dessen Leitung; später arbeitet er vorwiegend nach Giulio Romano und B. Bandinelli. Sein Werk umfaßt einschließlich der Kopien nach anderen Meistern über 300 Stiche.

58 *Das Urteil des Paris*

(Links die Hauptszene, rechts im Vordergrund zwei Flußgötter und eine Najade sitzend. Über der von einem Genius gekrönten Venus der Sonnengott, Castor und Pollux; rechts Jupiter)
Kupferstich. 293 × 435, in der Mitte bez.: RAPH. URBI. INVEN und das Monogramm Raimondis
B. N. Estampes Ea 5 rés.
B. XIV. 197. 245 — P. 137 — Delaborde, M. A. Raimondi 1887, 159. 114

Eine Vorzeichnung von Raffael zur Venus hat sich erhalten. Die Komposition als Ganzes wie auch die Flußgötter im einzelnen gehen auf zwei römische Sarkophag-Reliefs (Villa Medici und Villa Pamfili) zurück. Die Gruppe der Flußgötter hat noch auf E. Manet gewirkt (1863 Gemälde „Frühstück im Freien", Paris Louvre; vgl. K. Martin, Edouard Manet, Aquarelle und Pastelle 1958, S. 22).

Paris, Bibliothèque Nationale

59 *Die Pest* (Il morbetto)

Kupferstich. 195 × 252, bez. auf dem Stein rechts unten: INV.RAP.UR und das Monogramm
B. N. Estampes Ea 5 rés.
B. XIV, 314. 417 — Delaborde 189. 2 (mit den Inschriften)

Die Darstellung im ganzen (wie die Inschriften im einzelnen) gehen auf Virgils Aeneis (Buch III, Vers 140 f.) zurück. Die Landschaft des Hintergrundes mit Gebäuden und Ruinen ist ein eindrucksvolles Gegenbeispiel zur Landschaftsauffassung des Nordens um 1500. Raffaels Vorzeichnung dazu befindet sich in Windsor Castle (J. Wilde, The Italian drawings of the 15th and 16th centuries at Windsor Castle, 1949, Kat. 801, Taf. 60). N. Poussin zeigt sich von dem Stich in seinem Gemälde „Die Pest von Asdod" (1631 Paris, Louvre, Kat. der N. Poussin-Ausstellung Paris 1960, Nr. 23) beeindruckt.

Paris, Bibliothèque Nationale

AGOSTINO DEI MUSI

genannt AGOSTINO VENEZIANO

Geboren 1490 in Venedig
Von 1514–1536 nachweisbar tätig, seit 1517 in Rom.

60 *Der Hexenzug* (Il stregozzo)

Kupferstich. 620 × 303, an zwei Stellen monogrammiert
B. XIV, 321. 426 — Del. 204. 175/II. — A. Peltzer, Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Rom 1952, S. 276 f.

Das Blatt, das jedenfalls der nordischen Spuk- und Hexenwelt nahesteht (vgl. Baldung. Kat. 79) ist vielleicht von A. Dürers Kupferstich von 1507, die auf dem Bock reitende Hexe darstellend, angeregt (B. 67).

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

GHISI, GIORGIO

1520 – 1582 Mantua

Waffengraveur und Stecher. Von Raimondi beeinflußt und Stecher nach Giulio Romano.

61 *Der sogenannte Traum Raffaels oder die Melancholie Michelangelos*

Kupferstich. 380 × 540, im Innern des Nachens signiert und datiert: GEORGIUS GHISI MANT. F. 1561, links auf einer Tafel: RAPHAELIS URBINATIS INVENTUM.
B. XV. 413. 67

Die zweite Deutung des Blattes geht auf die Ähnlichkeit der männlichen Figur mit Michelangelo zurück. Nach E. Panofsky ist dargestellt, wie Aeneas von der cumäischen Sibylle zur Standhaftigkeit aufgefordert wird (Virgil, Aeneis, VI 83). Die in ihrer Zeit ungewöhnliche Landschaftsauffassung gibt die Stimmung der antiken Dichtung eindringlich wieder.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

60 AGOSTINO DEI MUSI

59 MARCANTONIO RAIMON

1 GIORGIO GHISI

DÜRER, ALBRECHT,
1471 – 1528 Nürnberg

Maler, Stecher und Zeichner für den Holzschnitt. 1486—89 Schüler seines Vaters und Michael Wolgemuts. Bis 1494 Wanderschaft (Colmar, Straßburg, Basel). 1494/95 und 1505/07 Reisen nach Oberitalien (Venedig). 1512/15 vorwiegend im Dienste Kaiser Maximilians I. arbeitend. 1520/21 Reise in die Niederlande.

62 *Die apokalyptischen Reiter*
(Offenbarung des Johannes VI. 2, 4, 5, 8)
Holzschnitt. 392 × 282
Inv. Nr. 13996
B. VII. 64 — M. 154. 167 v. d. Text

Vor oder gleichzeitig mit der lateinischen Urausgabe von 1498.

„Man muß linienempfindlich sein, um den jungen Dürer zu verstehen ... Das Buch der Apokalypse, trübe und schwer, ist der erste große Stoff gewesen, an dem Dürer seine Kraft erprobte. Das Buch hatte damals eine ungeheure Bedeutung. Die Empfindung, daß man dem Ende nahegekommen sei, war überall vorhanden; jeder bereit, in den Erscheinungen der Natur Dinge von geheimnisvoller Vorbedeutung zu sehen; allgemein ein nervöses Aufhorchen auf Zeichen und Wunder. Von Dürer selbst wissen wir derartiges.
Aus den vier Reitern, denen Macht gegeben ist, den vierten Teil der Menschheit zu töten, mit dem Schwert und durch Hunger und anderen Tod, hat Dürer das berühmte Bild der Vernichtung gemacht, die mit Windesflügeln über die Erde hingeht. Die deutsche Kunst hat bis dahin keinen Bewegungseindruck aufzuweisen, der diesem vergleichbar wäre." (Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 1. Auflage München 1905)

München, Staatliche Graphische Sammlung

63 *Die Flucht nach Ägypten* (um 1504 entstanden)
Holzschnitt. 299 × 211
Inv. Nr. 1920/144
B. 89 — M. 201 v. d. Text

Aus der Folge des Marienlebens; diese Folge (20 Blatt) entstand 1502—1510. Die Buchausgabe erschien 1511.

Das Marienleben ist, neben der Apokalypse, der großen und kleinen Holzschnittpassion und der Kupferstichpassion, eine der graphischen Folgen Dürers, die außer den Einzelblättern das Werk Dürers in Holzschnitt und Kupferstich ausmachen.

München, Staatliche Graphische Sammlung

64 *Anbetung der Könige*
Holzschnitt. 303 × 230, Monogramm rechts unten, datiert 1511 links unten auf dem Pfeiler
Inv. Nr. 1911/1
B. 3 — M. 208 b

München, Staatliche Graphische Sammlung

65 *Spaziergang* (Junges Paar, dem der Tod auflauert)
Kupferstich. 297 × 194, monogrammiert, um 1496—98
Inv. Nr. 1964/426 (Schenkung der Max Kade Foundation)
B. 94 — M. 83 (Zustand nicht bei Meder beschrieben) — Katalog der Sammlung Kade. Max Kade Foundation Inc. New York — Stuttgart und München 1963/64, S. 21, Nr. 28
Abdruck mit breitem Papierrand.

München, Staatliche Graphische Sammlung

66 *Adam und Eva*
Kupferstich. 269 × 213, links auf dem Täfelchen signiert und 1504 datiert
Inv. Nr. 1930/1451
B. 1 — M. 1, 2. 2. Zustand der vollendeten Platte mit der Korrektur der 2 in der Jahreszahl (nicht seitenverkehrt gestochener 5) in eine 5.

„Der Stich bildet den Höhepunkt und vorläufigen Abschluß des Proportionsstudiums des Meisters" (F. Winkler). „Die Proportion des Menschen war zu Dürers Zeiten ein großes und aufregendes Zeitproblem ... Um das zu verstehen, muß man sich vor Augen halten, daß es überhaupt ein ganz neuer Begriff war: der Mensch in seiner natürlichen Vollkommenheit! Zum ersten Mal menschliche Körper, die aus den Gelenken verstanden sind ..." (Wölfflin).

Wien, Graphische Sammlung Albertina

67 *Der heilige Hieronymus*
Kaltnadel. 209 × 184, datiert 1512
Inv. Nr. 1930/1509
B. 59 — M. 58. 1. Zustand (vor dem Monogramm)

Abdruck mit viel Grat und Ton. Weitere Exemplare des 1. Zustandes nur noch in Amsterdam und London bekannt. Das Blatt ist von den wenigen Versuchen Dürers mit der kalten Nadel der erste. Vorausgehen diesen nur die Blätter des Meisters des Amsterdamer Kabinetts (Kat. Nr. 32—36), ferner sind als gleichzeitig zu nennen die des Meisters von 1515 (Kat. Nr. 54). Dies sind somit die ersten Zeugnisse der Radierung, in den folgenden Jahrhunderten eines der entscheidenden Ausdrucksmittel der Druckgraphik.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

68 *Die Melancholie*
Kupferstich. 248 × 197, Monogramm und 1514 datiert; Inschrift: Melencolia I.
Inv. Nr. 1930/1525
B. 74 — M. 75. 2. Zustand a — Kat. Wien 1964, Nr. 60

Besonders schöner Abdruck mit breitem Rand.
Nach antiker Auffassung ist die Melancholie eines der vier Temperamente, sind die Melancholiker „nach Aristoteles die ernsten, zum geistigen Schaffen veranlagten Naturen" (Wölfflin). Diese Auffassung war seit dem italienischen Humanisten Marsilius Ficinus wieder bekannt: „Alle Männer, so in einer großen Kunst vortrefflich sind gewesen, die sind melancholici gewesen." „Als eine Darstellung des tiefen spekulativen Denkens ist Dürers Stich denn auch oft verstanden worden" (Wölfflin).

Wien, Graphische Sammlung Albertina

69 *Erasmus von Rotterdam*
Kupferstich. 258 × 205, bez.: IMAGO. ERASMI. ROTERODA / MI. AB. ALBERTO. DVRERO. AD / VIVAM. EFFIGIEM. DELINIATA / MDXXVI und Monogramm
Inv. Nr. 1930/1560
B. 107 — M. 105 a

Besonders schöner, sehr gegensatzreicher Abdruck mit breitem Rand. Dürer ist dem großen niederländischen Humanisten (1469 Rotterdam — 1536 Basel) 1520 in Brüssel begegnet. Die damals entstandenen Zeichnungen sind die Grundlagen des 1526 auf Wunsch des Erasmus entstandenen Bildnisstiches. Die griechische Inschrift bedeutet: „Das bessere Bild werden Dir seine Schriften zeigen."

Wien, Graphische Sammlung Albertina

62 ALBRECHT DÜRER, um 1498

63 ALBRECHT DÜRER, um 1504

64 ALBRECHT DÜRER, 1511

66 ALBRECHT DÜRER, 15

65 ALBRECHT DÜRER, um 1496–1498

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright, microfiche edition: Crown copyright. Reproduced by permission of the Controller of Her Majesty's Stationery Office. The year of publication of the original to which this copyright refers is given on the title strip. No part of the publication reproduced on this microfiche may be reproduced in any form without permission from Her Majesty's Stationery Office and Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

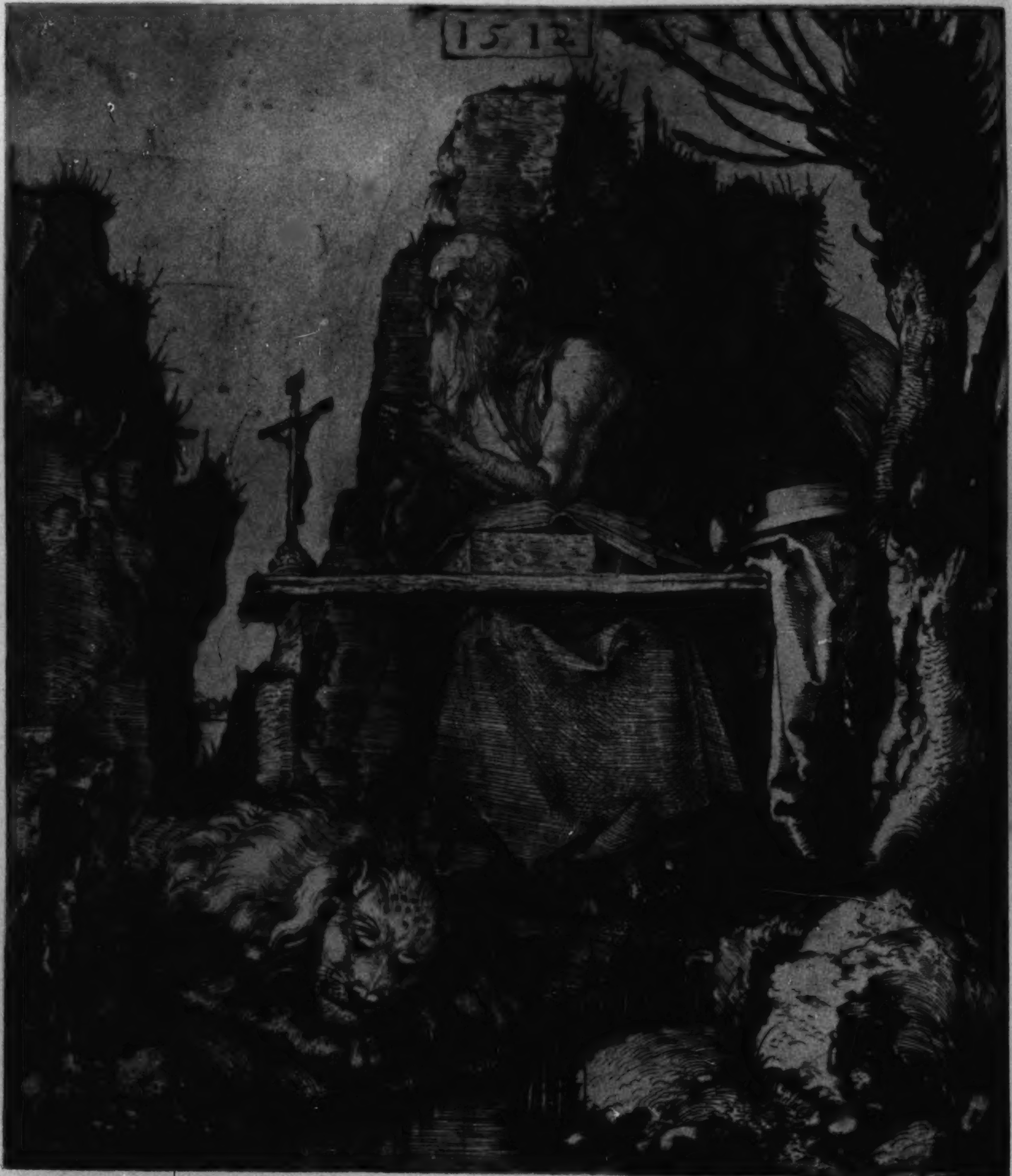
Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

Note:

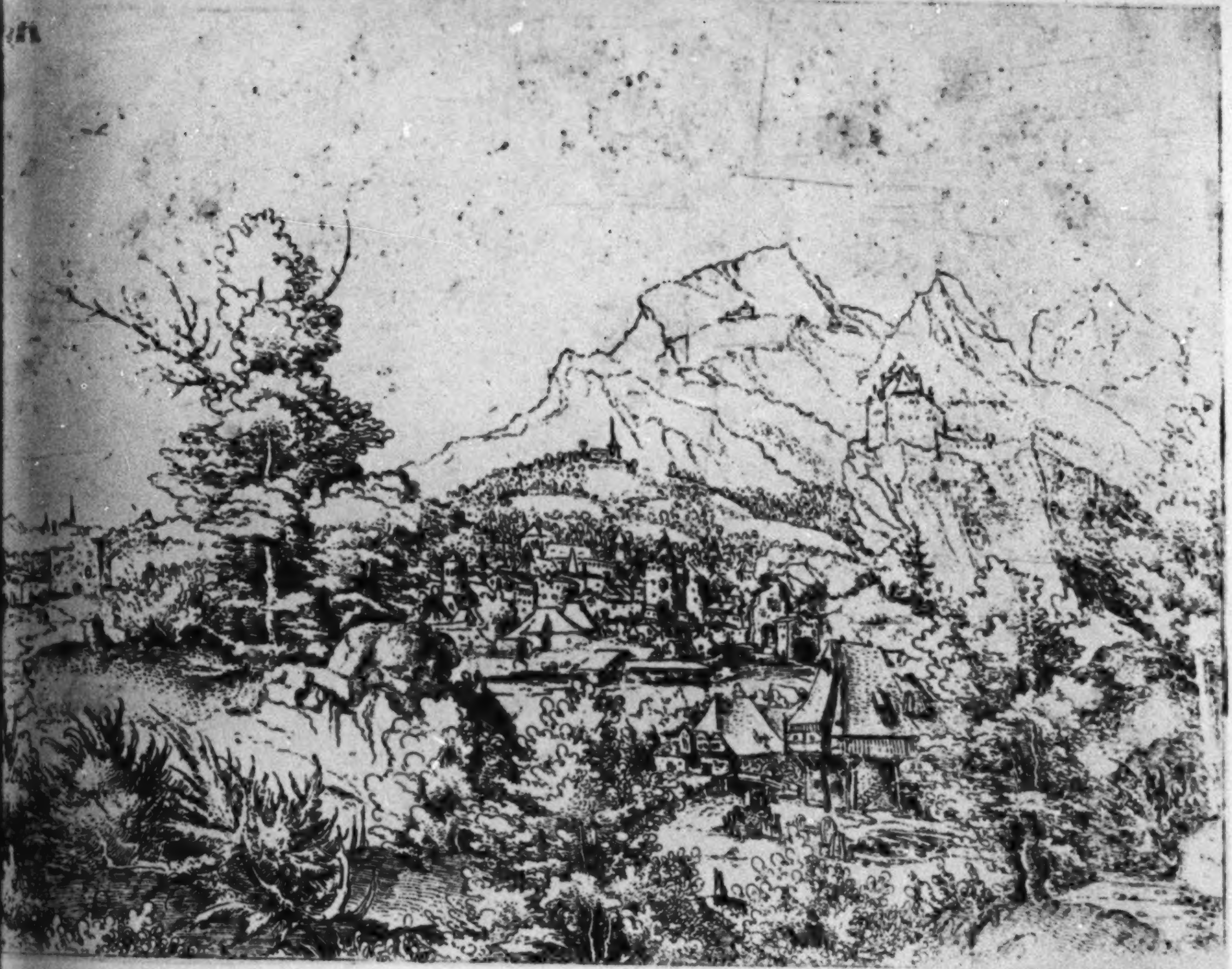
These catalogues are being filmed from bound volumes in the Victoria and Albert Museum Library. We regret that in some cases text and illustrations are lost through tight binding.

68 ALBRECHT DÜRER, 1514

69 ALBRECHT DÜRER, 1526



67 ALBRECHT DÜRER, 1512



70 ALBRECHT ALTDORFER

ALTDORFER, ALBRECHT
um 1480–1538 Regensburg
Maler, Holzschneider, Kupferstecher, Radierer. Seit 1526 Stadtbaumeister in Regensburg. Hauptmeister der sogenannten „Donauschule".

70 *Die Landschaft mit der Wassermühle*
Radierung. 177 × 234, in der linken oberen Ecke monogrammiert
Inv. Nr. 102 865
P. 109 — Emil Waldmann, Albrecht Altdorfer, 1923, Nr. 90 — Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer Graphik, 1963 S. 116/7, Nr. 183
Um 1520 entstanden und zu einer Gruppe von 9 Landschaftsradierungen gehörend, die zu ihrer Zeit den Anfang einer ganz neuen Kunstgattung bilden.
München, Staatliche Graphische Sammlung

71a *Maria mit dem segnenden Kinde*
Kupferstich. 164 × 117, monogrammiert
Inv. Nr. 1926/1687
B. VIII. 47. 17 — Winzinger 122 b — Kat. Wien 1964, Nr. 188
Wien, Graphische Sammlung Albertina

71b *Maria mit dem segnenden Kinde*
Kupferstich. 169 × 125, rechts unten monogrammiert
Inv. Nr. 1926/1686
B. VIII. 47. 17 — Winzinger 122 b — Kat. Wien 1964, Nr. 188
Um 1515 entstanden. Die Landschaft führt zu Altdorfers Landschaftsradierungen hin (Kat. Nr. 70).
Wien, Graphische Sammlung Albertina

72 ALBRECHT ALTDORFER, um 1514/15

71a ALBRECHT ALTDORFER

ALTDORFER, ALBRECHT

72 *Die heilige Familie am Brunnen*

Holzschnitt. 232 × 177, unten in der Mitte am Sockel des Brunnens monogrammiert
Inv. Nr. 1926/1842
B. VIII. 80. 59 — Winzinger 83 a — Kat. Wien 1964, Nr. 187

Dargestellt ist wahrscheinlich eine Rast auf der Flucht nach Ägypten. Entstanden um 1514/15.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

BURGKMAIR, HANS d. Ä.,

1473 – 1531 Augsburg

Maler und Zeichner für den Holzschnitt.

73 *Die heilige Familie mit den Heiligen Anna und Joachim*

Holzschnitt. 228 × 153, in der unteren rechten Ecke Monogramm und Datum 1512
Inv. Nr. 1934/60
B. VII. 209. 26 — Arthur Burkhard, Hans Burgkmair d. Ä. Meister der Graphik, Bd. XV, Berlin 1932, Nr. 31 — Kat. Wien 1964, Nr. 147

Wien, Graphische Sammlung Albertina

74 *Kaiser Maximilian I.*

Farbholzschnitt von 2 Platten gedruckt. 323×227, signiert unten rechts: H. BURGKMAIR, darüber datiert 1508, bez. oben Mitte: IMP. CAES. MAXIMIL. AVG.
Inv. Nr. 1934/65
B. VII. 211, 32 — D. Bd. II, S. 76 VI — Burkhard Nr. 14, 6. Zustand (Die Lichter weiß ausgespart. Bei der Datierung [auf der Rolle] anstelle der ausgefallenen 0 ein dicker Strich) — Kat. Wien 1964, Nr. 139.

Die Kunst der Dürer-Zeit ist nicht ohne Kaiser Maximilian I. zu denken. Von den großen graphischen Folgen, in denen sich der Kaiser im neuen Selbstbewußtsein des Renaissance-Fürsten ein Denkmal setzen wollte, seien erwähnt: „Ehrenpforte", „Triumphzug" und „Triumphwagen".

Wien, Graphische Sammlung Albertina

75 *Der Tod und das Liebespaar*

Holzschnitt mit 3 Tonplatten. 211 × 151, oben signiert und datiert 1510
Inv. Nr. 14441
B. 40 — Hollstein B. 724 — Burkhard, S. 34. 20 III a

Die Signatur des Formschneiders „Jost de Negker zu Augspurg" am Unterrand weggeschnitten. Die Farbholzschnitte Baldungs (Kat. Nr. 80), Burgkmairs (Kat. Nr. 75) und Cranachs (Kat. Nr. 76) sind die frühesten Beispiele in Deutschland Darstellungen vollständig farbig wiederzugeben. Neben die schwarze Strichplatte treten farbige Tonplatten (mit ausgesparten Lichtern).

München, Staatliche Graphische Sammlung

CRANACH, LUCAS d. Ä.

1472 Kronach (Franken) – 1553 Weimar

1502—03 in Wien nachweisbar. Seit 1505 Hofmaler der sächsischen Fürsten in Wittenberg. Maler, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt.

76 *Heiliger Christophorus*

Farbholzschnitt. 282×194, links oben auf Täfelchen monogrammiert, das Schlangenzeichen Cranachs und Datum 1506 (das nach Geisberg Nr. 594 richtig 1509 zu lesen ist).
Inv. Nr. 14504
B. 58 — Hollstein B. 79 I a — D. II. 295. 61 — G. 594

Das Schlangenzeichen wird von Cranach erst seit 1508 und 1509 verwendet; auch Tonschnitte kommen nur mit dem Datum 1509 vor (Joh. Jahn, L. Cranach als Graphiker, 1955, S. 33).

München, Staatliche Graphische Sammlung

77 *Geißelung Christi*

Holzschnitt. 251 × 171, unten rechts das Zeichen des Künstlers.
Inv. Nr. 1929/133
B. VII. 280. 12 — Hollstein B. VI. 21.15

Aus der Folge der Passion stammend, die 14 Holzschnitte umfaßt. (Der Holzschnitt mit der Gefangennahme Christi ist 1509 datiert.)

Wien, Graphische Sammlung Albertina

78 *Dornenkrönung*

Holzschnitt. 250 × 172
Inv. Nr. 1929/134
B. VII. 280. 13 — Hollstein B. VI. 21.16

Wien, Graphische Sammlung Albertina

73 HANS BURGKMAIR, 1512

75 HANS BURGKMAIR, 1510

74 HANS BURGKMAIR, 1508

76 LUCAS CRANACH d. Ä., 1506

78 LUCAS CRANACH d. Ä.

77 LUCAS CRANACH d. Ä.

BALDUNG, HANS, genannt GRIEN
1484/85 Schwäbisch Gmünd – 1545 Straßburg

Maler und Zeichner für Holzschnitt und Glasmalerei. Vermutlich um 1504 in Dürers Werkstatt in Nürnberg als Geselle tätig. 1509 erwarb er das Bürgerrecht in Straßburg.

79 *Stallknecht, ein Pferd am Zügel führend*
Kupferstich. 330 × 216, rechts unten in der Mitte der Mauer monogrammiert
Inv. Nr. 1931/44a
B. VII. 305. 2 — H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, S. 46 — Kat. Karlsruhe 1959, Nr. 5

Entstanden im Anschluß an Dürers Stich des „Kleinen Pferdes" von 1505 (B. 96).

Wien, Graphische Sammlung Albertina

80 *Die Hexen*
Farbholzschnitt. 377 × 260, auf einem Täfelchen Mitte des Randes rechts monogrammiert, auf dem Baumstamm 1510 datiert.
Inv. Nr. 1920/171
B. 55 — Kat. der Ausstellung Hans Baldung Grien, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959, II H, S. 276 Nr. 76a

München, Staatliche Graphische Sammlung

81 *Kämpfende Hengste inmitten einer Gruppe von Wildpferden im Walde*
Holzschnitt. 215 × 320, bez.: unten rechts auf Tafel BALDVNG 1534
Inv. Nr. 1931/88
B. VII. 321. 56 — Curjel 81 — Kat. Karlsruhe 1959, Nr. 78 — Kat. Wien 1964, Nr. 290

Die Existenz von Herden wilder Pferde in den Wäldern und Bergen des Elsaß ist durch ein 1593 in Straßburg erschienenes Werk des Arztes Elisäus Rösslin noch für das ausgehende 16. Jahrhundert bezeugt.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

HOLBEIN, HANS d. J.
1497/98 Augsburg – 1543 London

Maler und Zeichner für Holzschnitt und Glasmalerei. Seit 1515, dann wieder ab 1528—31 in Basel. Seit 1526 in England. 1536 Hofmaler Heinrichs VIII.

82 *Praedicant — Altweib – Ackermann*
Holzschnitte. Je 70 × 51
Inv. Nr. 1928/756, 759, 760
A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl. Leipzig 1876, Bd. II, S. 174, Nr. 102, 127, 118

Die Folge der Todesbilder besteht aus 51 Blatt. 41 davon waren beim Tode des Formschneiders Hans Lützelburger, genannt Franck, vollendet und erschienen in der Lyoner Ausgabe von 1538 (Les simulacres et historiees faces de la mort).

München, Staatliche Graphische Sammlung

HUBER, WOLF
um 1485 wahrscheinlich Feldkirch (Vorarlberg) — 1553 Passau

Maler, Zeichner für Holzschnitt und Baumeister. Seit 1515 in Passau, dort Hofmaler der Bischöfe. Neben Albrecht Altdorfer der Hauptmeister der sogenannten „Donauschule".

83a *Beschneidung Christi*
Holzschnitt. 117 × 91, rechts unten monogrammiert
Inv. Nr. 1909/280
B. 3 — G. 877 — D. II. 272. 5

München, Staatliche Graphische Sammlung

83b *Darstellung im Tempel*
Holzschnitt. 116 × 91, rechts unten monogrammiert
Inv. Nr. 1909/309
B. 4 — G. 878 — D. II. 258. 6

München, Staatliche Graphische Sammlung

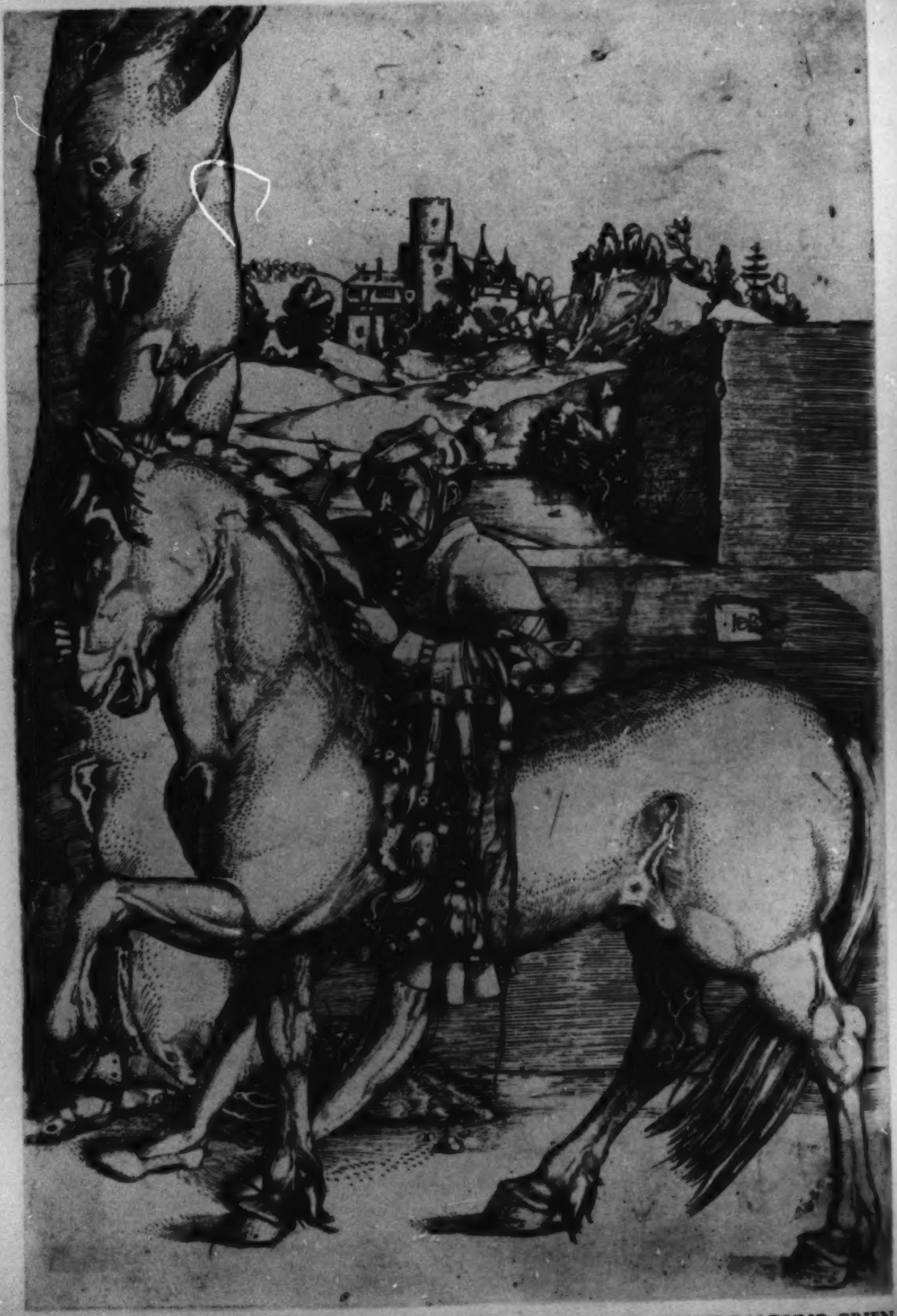
HIRSCHVOGEL, AUGUSTIN
1503 Nürnberg – 1553 Wien

Radierer, Zeichner, Glasmaler, Medaillenschneider und Kartograph, Landschaftsgraphiker.
Nachdem er 1542 zu radieren begonnen hatte, läßt er sich 1544 in Wien nieder. Hirschvogel schuf 300 Radierungen und ist ein Fortsetzer der Landschaftskunst A. Altdorfers und W. Hubers.

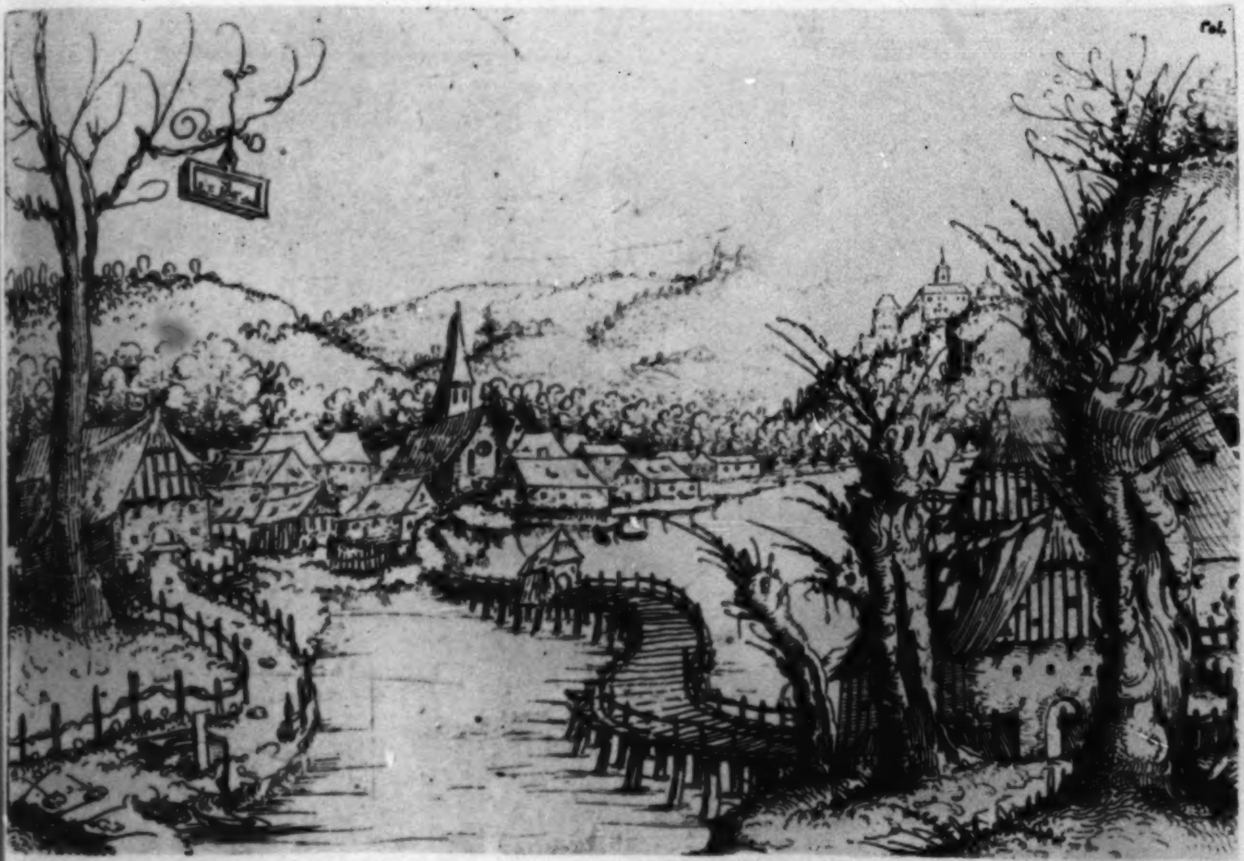
84 *Flußlandschaft mit Holzbrücke*
Radierung. 138×209, links auf einem Täfelchen monogrammiert und 1546 datiert
Inv. Nr. C 6934 AA 1 rés.
B. IX. Nr. 76 — K. Schwarz, A. Hirschvogel 1917, Nr. 76

Paris, Bibliothèque Nationale

81 HANS BALDUNG GRIEN, 1534



79 HANS BALDUNG GRIEN



84 AUGUSTIN HIRSCHVOGEL, 1546

82 HANS HOLBEIN d. J.

83a WOLF HUBER

83b WOLF HUBER

LEYDEN, LUCAS van

um 1489 – 1533 Leiden

Maler, Zeichner, Stecher und Radierer. 1521 zeichnet Dürer sein Bildnis in Antwerpen.

85 *David spielt vor Saul*

Kupferstich. 254 × 184, unten in der Mitte monogrammiert

B. 27 — Th. Volbehr, L. v. Leyden 1888, 26 I

In der Mitte wahrscheinlich das Selbstbildnis des Künstlers. M. J. Friedländer (L. v. Leyden 1924, S. 39) hat den Stich wohl richtig 1509 datiert. Die Figur des sitzenden Saul ist nach einer Vermutung von Julius Held unter dem Eindruck des Holzschnittes „Das Martyrium des Johannes" aus der Apokalypse Albrecht Dürers (1498) entstanden.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

86 *Das Milchmädchen*

Kupferstich. 11,8 × 15,8; unten in der Mitte monogrammiert und 1510 datiert

Aus der Sammlung Uytenbogaert, dann Baron van Leyden

B. 158 — Volbehr 149

Eine der frühesten Genre-Darstellungen in der niederländischen Graphik, die in ihrem Realismus im späteren 16. Jahrhundert nicht übertroffen worden ist. Ausgezeichnet erhaltenes Exemplar des in guten Abdrucken sehr selten vorkommenden Blattes.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

87 *Der Tanz der heiligen Maria Magdalena*

Kupferstich. 290 × 395, unten Mitte monogrammiert und 1519 datiert

B. 122 — Volbehr 121

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

88 *Bildnis Kaiser Maximilians*

Radierung u. Kupferstich. 261 × 197, links oben monogrammiert und auf einer von einem Narren gehaltenen Tafel 1520 datiert

Inv. Nr. 27/909

B. 172 — Volbehr 156 — Gustav Pauli, Inkunabeln der deutschen und niederländischen Radierung, 1900, S. 7

Lucas ätzte 1520 eine Reihe von Radierungen auf Kupfer. Man hat vermutet, daß hier zum ersten Mal Kupfer statt Eisen als Material für die Radierungsplatte verwendet worden ist. Jedenfalls gehört diese Radierung zu den wichtigsten, die in dieser frühen Zeit auf Kupfer radiert worden sind. Teilweise wurde sie aber auch mit dem Grabstichel gearbeitet. Wahrscheinlich hatte Lucas in Antwerpen Gelegenheit, die neue Technik kennenzulernen, bevor er 1521 mit Dürer (Kat. Nr. 69) in Berührung kam. Das Blatt gehört zu den Kostbarkeiten im Werk Lucas van Leydens.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

VERMEYEN, JAN CORNELISZ

Der um 1500 in Beverwijk in den nördlichen Niederlanden geborene Maler ist wahrscheinlich Schüler von Jan Gossaert gewesen. 1525 war er Hofmaler der Margaretha von Österreich in Mecheln; 1535 befindet er sich am Hof Kaiser Karls V. in Madrid sowie in Tunis und Toledo. 1545, im Jahre, als die hier ausgestellte Radierung entstand, lebte er in Brüssel. Besonders originell ist Vermeyen sowohl in seinen Kompositionen als auch im freien Gebrauch der Radiernadel.

89 *Maria mit Kind und musizierendem Engel*

Radierung. 240 × 340, am Sesselknauf monogrammiert und 1545 datiert

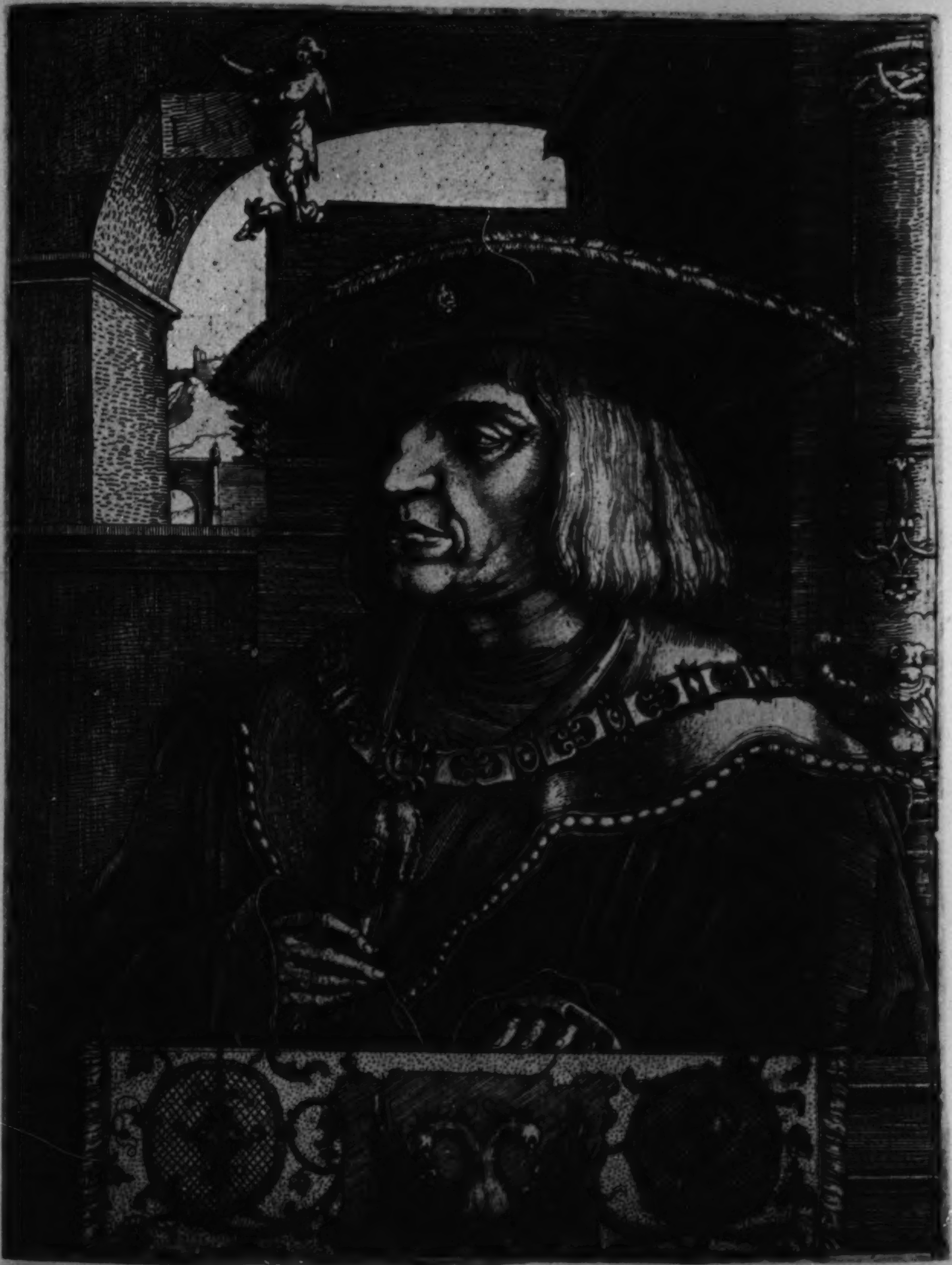
Inv. Nr. A 16537

A. v. Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, Bd. II 1910, S. 779 — Popham, Oud Holland 1927, S. 174. 2

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

85 LUCAS VAN LEYDEN

86 LUCAS VAN LEYDEN, 1511



88 LUCAS VAN LEYDEN, 1520

89 JAN CORNELISZ VERMEYEN, 1545

90 PIETER BRUEGHEL d. Ä., 1566

BRUEGHEL, PIETER d. Ä.

um 1515 Brueghel bei Breda – 1569 Brüssel
Maler von Genrebildern und Landschaften sowie Zeichner.

90 *Hasenjagd*

Radierung und Kupferstich. 218 × 290, links unten signiert und 1566 datiert. (Rechts oben die Verlegeradresse: H. Cock exc.)

R. van Bastelaer, Les estampes de Peter Brueghel l'ancien, 1908, 1 — Hollstein A III 253

Einzige eigenhändige Radierung Brueghels. Die Ausführung ist viel unmittelbarer als die der Folge der großen Landschaften, die nach seinen Zeichnungen gestochen worden sind.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

DUVET, JEAN

1483 in Langres (Frankreich) geboren. Goldschmied, arbeitete bis 1561 in Dijon und Genf. Seit etwa 1521 besitzen wir von ihm Kupferstiche in einem seltsam phantastischen Stil.

91 *L'Apocalypse figurée*

Kupferstich. 300 × 212
B. N. Estampes AA 2 rés.
R. D. V. 16. 27 — B. VII. 503. 12.

Duvet stellt sich in diesem ersten Blatt der Folge selbst dar, über die Apokalypse nachdenkend, seinen Grabstichel in der Hand haltend. Eine Inschrift besagt, daß er Goldschmied in Langres und 70 Jahre alt ist. — Religiöser Schwärmer, einer der ersten Reformierten, seit 1541 Bürger von Genf, wohin er sich zurückzieht, als die Verfolgungen in Langres und Dijon gefährlich werden. Zwischen 1546 und 1556 arbeitet er an seiner Apokalypse. Sie wird 1561 nach seinem Tode in Lyon veröffentlicht. Der Stich trägt den Namen „Du Bouchet de Villeflix", eines bedeutenden Graphiksammlers des 18. Jahrhunderts, sowie das Datum der Erwerbung durch diesen: 1745.

Paris, Bibliothèque Nationale

92 *L'Apocalypse figurée: der heilige Johannes verschlingt das Buch, das ihm ein Engel reicht*

Kupferstich. 300×213. Zwischen 1546 und 1556 entstanden.
B. N. Estampes AA 2 rés.
R. D. V. 20. 36 — B. VII. 507. 22

Eines der berühmtesten Blätter des höchst seltenen Buches, in dem sich Eindrücke der Kunst des Mittelalters mit denjenigen deutscher Meister (Dürer) sowie der des Goldschmiedehandwerks verbinden, jedoch mit der Ursprünglichkeit und Leidenschaft eines Sehers gestaltet sind.

Paris, Bibliothèque Nationale

93 *Das Einhorn reinigt das Wasser eines Flusses*

Kupferstich. 223 × 393 (gegen 1560 entstanden)
B. N. Estampes Ed 1b rés.
R. D. V. 29. 59 — B. VII. 514. 42

Letztes Blatt einer Folge von sechs Stichen über das Einhorn, wahrscheinlich allegorische Darstellung der Tugenden Diane de Poitiers', der Geliebten König Heinrichs II., in weniger phantastischem Stil als dem der Apokalypse. Das Horn des Tieres ist ein im Mittelalter oft verwandtes Gegengift; man ließ damit Speisen berühren, die für die Mahlzeiten der Fürsten bestimmt waren.

Paris, Bibliothèque Nationale

GOURMONT, JEAN I. de

Um 1483 in Carquebut (Manche) geboren. Gehört zu einer Künstlerfamilie, in der sich Maler, Kupferstecher, Drucker und Verleger finden. Bruder der Drucker Robert und Gilles, mit denen er von 1508—1520 in Paris zusammenarbeitet, später von etwa 1522 bis 1526 in Lyon tätig.

94 *Der Stall zu Bethlehem*

Kupferstich. 198 × 198, signiert mit: A. Lion J. G.
B. N. Estampes Ed. 4c rés.
R. D. VII. 20. 2

Eine zwischen 1522 und 1526 entstandene Ruinenkomposition aus der Schule von Lyon, wie auch sonst mehrere vom Monogrammist C. C. (Cl. Corneille?) für den Verleger Arnoullet gestochen sind. P. J. Mariette (1694—1774) vergleicht sie mit einem Gemälde (im Louvre), das Gourmont wegen dessen Beziehungen zu seinen Kupferstichen zugesprochen wurde. Dieses Gemälde hat ein Blatt aus der Serie der „Vues d'optique" beeinflußt, das 1551 von A. du Cerceau geschaffen wurde.

Paris, Bibliothèque Nationale

91 JEAN DUVET

HIST
CAP·10
APOC

93 JEAN DUVET, um 1560

94 JEAN DE GOURMONT I.

CARPI, UGO da
um 1480–1532

Ersucht 1516 in Venedig ein Privileg für seine „Erfindung", den Clair-Obscur-Holzschnitt, zu erhalten. Seit 1516 arbeitet er in Rom nach Raffael, später auch nach Parmigianino.

95 *Diogenes (nach Parmigianino)*

Clair-Obscur-Holzschnitt. 480 × 348, bez. links unten auf dem Buch: FRANCISCUS PARMEN PER UGO CARP.
B. XII. 100. 10 — M. Pittaluga, L'incisione italiana nel cinquecento, 1928, S. 326, Anm. 21 — Kat. Ausstellung „Parmigianino und sein Kreis", Wien Albertina 1963, Nr. 91.

Das gerupfte Huhn im Hintergrund ist eine Anspielung auf die Verspottung von Platos Definition des Menschen als eines federlosen Zweifüßlers durch Diogenes.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

BECCAFUMI, DOMENICO
1485 – um 1550

Maler, Bildhauer und Architekt in Siena.

96 *Ein Apostel*

Farbholzschnitt (camaieu). 403 × 212
B. N. Estampes Ba 1
B. XII. 72. 15 — P. VI. 151. 7

Figur in Standpose. Beispiel für die oft im 16. Jahrhundert um Ugo da Carpi verwandten Farbholzschnitte (clair-obscur, camieu).

Paris, Bibliothèque Nationale

PARMIGIANINO (eigentlich Mazzola, Francesco)
1503 Parma – 1540 Casal Maggiore

Tätig in Parma und Bologna, Maler und Radierer. Abgesehen von einigen Radierungen von Marc Antonio Raimondi, ist Parmigianino der erste eigentliche Radierer des italienischen Manierismus.

97 *Die Grablegung Christi*

Radierung. 315 × 239
B. XVI. 8. 5

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

BELLANGE, JACQUES
1594 Nancy – 1638 Lothringen

Maler, Zeichner und Kupferstecher. Seine etwa 40 seit 1613 entstandenen Stiche und Radierungen zeigen formal und inhaltlich eine ganz persönliche Haltung von ausgesprochen „manieristischer" Eigenart. Er ist einer der Hauptmeister der damaligen Lothringer Schule.

98 *Die Gärtnerin*

Radierung. 335 × 188
B. N. Estampes Da 30 rés.
R. D. V. 44

Aus der Folge der „Gärtnerinnen" (4 Blatt). Wohl frühe Radierung des Meisters. Nach G. Pariset (Studies in Western Art. III. Princeton 1963. S. 123) ein Widerhall der Feste am Hofe der Herzöge von Lothringen in Nancy.

Paris, Bibliothèque Nationale

99 *Die drei Marien am Grabe Christi*

Radierung. 435 × 288. 2. Zustand
B. N. Estampes Da 30a rés.
R. D. V. 9. 2

Gegen 1620 entstanden, und somit späte Radierung des Meisters.

Paris, Bibliothèque Nationale

100 *Kampf der Bettler*

Radierung. 312 × 210
B. N. Estampes Da 30 rés.
R. D. V. 46. 1

Ein Abdruck in Nancy (Sammlung Wiener) mit handschriftlichem Datum 1614. Bellange gibt hier ein Bild von der Welt der Abenteurer und Spitzbuben, wie es in der Literatur im „Francion" von Charles Sorel (Paris 1622) beschrieben wird.

Paris, Bibliothèque Nationale

95 UGO DA CARPI

96 DOMENICO BECCAFUMI

97 PARMIGIANINO

100 JACQUES BELLANGE

98 JACQUES BELLANGE

99 JACQUES BELLANGE

GOLTZIUS, HENDRICK
1558 Mühlbracht bei Venlo – 1617 Haarlem

Der bekannteste Kupferstecher seiner Zeit, Zeichner und Maler. 1590/91 Italienreise

101 *Arkadische Landschaft*

Holzschnitt. Schwarze Strichplatte und dunkelgrüne und hellgrüne Tonplatten. 179×249
Inv. Nr. A 10442
B. III. 241 — O. Hirschmann, H. Goltzius, 1921, 377 II — A. Reichel, Die Clair-Obscur-Schnitte des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts, 1926, Taf. 91.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

CALLOT, JACQUES
1594–1635

Kupferstecher, Radierer und Zeichner. Schon 1608/11 in Italien, 1612 in Florenz, wo er bis 1621 am Hofe Cosimos II. von Medici tätig ist. Von Herzog Karl von Lothringen an dessen Hof nach Nancy berufen, ist er dort — außer den Jahren 1628—30, die er in Paris verbringt, — bis zu seinem Tode tätig. Callots druckgraphisches Werk beläuft sich auf ungefähr 900 Blätter.

102 *L'Impruneta,* (Prozession und Markt am 18. Oktober bei der Kirche der Impruneta bei Florenz)

Radierung. 415 × 670
E. Meaume, Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot, 1860, 625 — J. Lieure, Jacques Callot, 1924—29, 478.

Während seines Aufenthaltes in Florenz hat Callot im Oktober 1619 den Jahrmarkt in dem Dorf Impruneta besucht und machte eine Reihe von Zeichnungen, die sich in den Uffizien in Florenz befinden. Diese bildeten die Grundlage für die Komposition der großen Radierung, welche Callot Cosimo II., dem Großherzog von Toscana (1620) widmete. Nach Callots Rückkehr in seine Heimatstadt Nancy entstand eine eigenhändige Wiederholung der Radierung. Ein Exemplar davon ist das ausgestellte Blatt.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

103 *Die Zigeuner: Die Vorhut*

Radierung und Grabstichel. 123 × 237, 1. Zustand, 1621
Paris, B. N. Estampes Ed. 25 rés.
Meaume 668 — Lieure 375. 1

Der Folge liegt ein persönliches Erlebnis des Künstlers zugrunde. Er wurde von Zigeunern aufgenommen, als er in jungen Jahren aus dem väterlichen Hause floh, um nach Italien zu gelangen. Darstellung des Vagabundenlebens, der Plünderungen und Abenteuer der Zigeuner. Die Kupferplatten sind im Musée Historique Lorrain in Nancy aufbewahrt.
Paris, Bibliothèque Nationale

104 *Die Zigeuner: Die Nachhut*

Radierung und Grabstichel. 123 × 237, 2. Zustand, 1621
Paris, B. N. Estampes Ed 25 rés.
Meaume 667. 2 — Lieure, 374. 2

Victor Hugo hat dies Blatt in sein „Musée imaginaire" aufgenommen. In „La Tristesse d'Olympio" erinnert er sich dieser „Gauner auf Reisen".
Paris, Bibliothèque Nationale

105 *Das Tischgebet*

Radierung (Die Gesichter der Heiligen Jungfrau und des Kindes in Punktierstichtechnik). 167×167, 1626, 1. Zustand
Paris, B. N. Estampes Ed 25 rés.
Meaume 65. 1 — Lieure 595. 1

Eine religiöse Verinnerlichung von dieser Stärke ist selten bei Callot. Erste Hell-Dunkeldarstellung Callots, der sich hier als Zeitgenosse des Lothringers Georges de La Tour zeigt.
Paris, Bibliothèque Nationale

106 *St. Matthias, St. Simon, St. Matthäus und St. Thaddeus*

Radierungen. 138 × 88, 1631, 1. Zustand (außer St. Matthäus, 2. Zustand)
Paris, B. N. Estampes Ed 25 rés.
Meaume 116—119 — Lieure 1309—1312.

Die Blätter sowie deren Titel gehören zu der Folge der „Großen Apostel", die 16 Blatt umfaßt. Sie wurde in Paris 1631 von Israël Henriet herausgegeben. Die ersten Abzüge wurden gemacht, bevor die Platten nach Paris kamen. Die Personen (der Heiland, Maria, Paulus und die zwölf Apostel) sind stehend dargestellt, der Hintergrund gibt jeweils ein Ereignis aus ihrem Leben, bzw. Martyrium wieder.
Paris, Bibliothèque Nationale

ELSHEIMER, ADAM

Um 1578 Frankfurt a. M. Seit 1600 in Rom, wo er 1610 stirbt. Von großem Einfluß auf die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts.

107 *Allegorie des menschlichen Glücks*

Radierung. 122 × 95
Inv. Nr. A 7031
Hind, Print Coll. Quarterly, 1926, Nr. 10 — H. Weizsäcker, Adam Elsheimer, Bd. II, 1942, S. 129

Möglicherweise aus der Zeit von Elsheimers Tätigkeit als Geselle bei Ph. Uffenbach in Frankfurt.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

101 HENDRICK GOLTZIUS

SERENISSIMO COSMO
MAGNO DUCI ETRURIAE

103 JACQUES CALLOT, 1621

104 JACQUES CALLOT, 162

105 JACQUES CALLOT, 1626

107 ADAM ELSHEIMER

SEGHERS, HERCULES

1589/90 Haarlem(?) – um 1638–40

Maler und Radierer. Einer der bedeutendsten Landschafter des 17. Jahrhunderts, auf Rembrandt und Phil. Koninck einwirkend. Die Drucktechnik von H. Seghers ist einzigartig. Um die eigenartige Struktur seiner Zeichnung zu erreichen, muß er bereits ein aquatintaartiges Ätzverfahren angewandt haben; soweit er die Platte selbst bemalt und abdruckt, wendet er ein Verfahren ähnlich der Monotypie an.

108 *Felsige Landschaft mit einer Windmühle*

Radierung. 55 × 162
Inv. Nr. OB 805
Spr. 8 (Unikum) — K. G. Boon, Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam 1960, 3 f.

Mit braun, gelb und weiß bemalt. Druck auf braun gefärbter Leinwand. Die Berge sind in Ölfarbe gelb gehöht, die Luft ist mit weiß abgedeckt, um die Spuren der Schiffstakelage (von einer früheren Radierung) zu verdecken. Seghers hat in diesem Druck ein Aquatinta-Verfahren angewandt, das später nicht mehr verwendet wurde. Er malte direkt mit Farbe auf die Platte, ein Verfahren, das der heutigen Zucker-Aquatinta gleicht sowie an das Verfahren der Monotypie erinnert.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

109 *Der Talkessel*

Radierung. 108 × 194
Inv. Nr. 61:869
Spr. 12u

Schwarzer Druck auf graugefärbter Leinwand. Aus dem Legat de Bruijn-van der Leeuw. Erworben aus dem „Fürstlich Waldburg Wolfegg'schen Kupferstichkabinett". Zu dem Aquatinta-Verfahren s. Kat. Nr. 108.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

110 *Die felsige Landschaft mit dem Plateau*

Radierung. 134 × 186
Inv. Nr. 61:868
Spr. 17 (Unbeschriebene Variante)

Blauer Druck auf rötlich gefärbtem Papier. Aquatinta und Kaltnadel. In den Arbeiten mit der kalten Nadel ist viel Farbton stehen geblieben. Aus dem Legat de Bruijn-van der Leeuw.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

111 *Die Stadt mit vier Türmen*

Radierung. 207 × 332
Inv. Nr. O. B. 834
Spr. 26 A

Aus der Sammlung von Baron van Leyden. Druck in zwei Farben (grün und braunrot) auf einem grün eingefärbten Papier. Ferner findet sich in der Luft und im Mittelgrund der Landschaft blaue Farbe. Dies ist einer der wenigen Fälle, wo Seghers von einer Platte mit zwei Farben gedruckt hat, womit er ein Vorläufer des Druckverfahrens von Johannes Teyler aus dem Ende des 17. Jahrhunderts ist. Vgl. zur Technik Kat. Nr. 108.

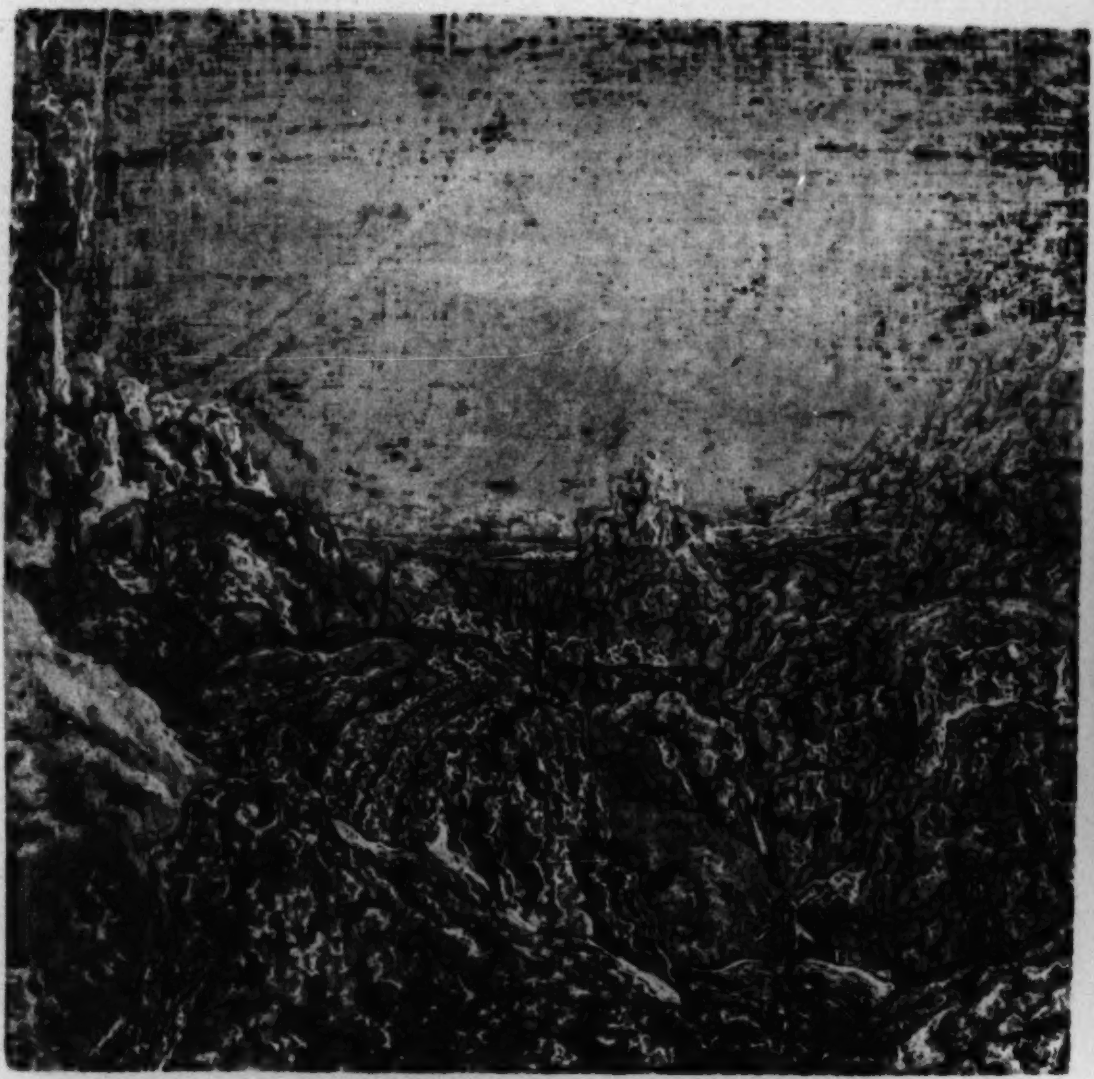
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

112 *Felsige Flußlandschaft mit Fahrweg*

Radierung. 164×238, unten 246.
Inv. Nr. O. B. 833
Spr. 25 B

Einer der wenigen Drucke von Seghers, die auf ungefärbtem Papier gedruckt sind und in dem die Vorbereitung der Platte durch eine radierte Kreuzschraffur gut zu sehen ist, über der die Aquatinta angebracht ist. In dem Exemplar des 1. Zustandes, das ebenfalls in Amsterdam vorhanden ist, ist die Luft gänzlich mit weißer Farbe abgedeckt. Seghers hat die Platte in dem hier ausgestellten zweiten Zustand stark beschnitten, wodurch der Eindruck verstärkt wird, daß der Betrachter auf einem Bergmassiv steht. Aus der Sammlung Hinloopen.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet



108 HERCULES SEGHERS

110 HERCULES SEGHERS

109 HERCULES SEGHERS

111 HERCULES SEGHERS

REMBRANDT, HARMENSZ VAN RIJN
1606 Leiden – 1669 Amsterdam

Maler, Zeichner und Radierer. Seit 1631 in Amsterdam wohnhaft. Die Zahl seiner Radierungen beträgt an die 300 Blatt.
Rembrandts Radierungen wurden bereits am Ausgang des 17. Jahrhunderts von der Kritik gewürdigt. Seine Gemälde und Zeichnungen wurden im Frankreich des mittleren 18. Jahrhunderts sehr hoch geschätzt. In Paris erschien auch 1751 der erste Katalog von Rembrandts Radierungen, dessen Verfasser der Kunsthändler Gersaint ist. Die eigentliche wissenschaftliche Würdigung von Rembrandts Radierungen und ihre gewaltige Wirkung setzt allgemein erst mit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein.

113 *Die Verkündigung an die Hirten*

Radierung. 262 × 221. Rechts unten signiert und 1634 datiert.
Inv. Nr. 62:19
B. 44 III — A. M. Hind, Rembrandt, 119 III — BB 34—H

Die vielansichtige, phantastische Landschaft ist charakteristisch für den jungen Rembrandt. In den starken Gegensätzen zwischen silbrigem Weiß und tiefstem Schwarz zeigt sie noch Verwandtschaft mit Radierungen seiner Vorläufer Hendr. Goudt und J. van de Velde. Erst in diesem dritten Zustand ist eine Harmonie zwischen der Dramatik und der ausgewogenen Komposition erreicht. Eines der wenigen Exemplare dieses Zustands, in dem die dunklen Partien noch ganz kräftig sind.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

114 *Christus heilt die Kranken,*
genannt „das Hunderguldenblatt“

Radierung, Kaltnadel und Grabstichel auf Japan. 282×393
B. 74 II — Hind, Rembrandt 236 II — BB 48—1 II
Über die Veränderungen Rembrandts an dieser Radierung und die Vorzeichnungen dazu vgl. K. G. Boon, Bulletin van het Rijksmuseum XII. 1964, S. 85 f.

Zusammenfassung von Matthäus, 19, Vers 1—26: Die Heilung des Lahmen, die Segnung der Kinder, der Verweis der Apostel, der Tadel an dem jungen Reichen, die disputierenden Pharisäer.
Die Radierung dürfte von Rembrandt um 1642/43 begonnen und um 1649 vollendet worden sein. Petrus trägt die Züge des Sokrates, ein anderer Jünger hinter ihm die des Erasmus von Rotterdam. So vereinte Rembrandt hier (nach Hofstede de Groot) die Weisheit des Altertums und der Renaissance zu Füßen Christi. Die Entstehung des Namens des Blattes, der bis ins 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist, ist nicht zu klären. Jedenfalls besagt eine alte rückwärtige Aufschrift auf dem 1. Zustand des Rijksprentenkabinets Amsterdam (durch den Kunsthändler J. P. Zoomer), daß Rembrandt das Blatt gegen Marc-Antonio Raimondis „Pest“ getauscht habe (siehe Kat. Nr. 59).

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

115 *Das Landgut des Goldwägers*
(Blick auf Bloemendaal und Haarlem)

Radierung und Kaltnadel. 121 × 321, links unten signiert und 1651 datiert
Inv. Nr. 62:91
B. 234 — Hind, Rembrandt 249 — BB 51—A

Der Titel des Blattes ist irreführend. Er ist bis ins 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen, wo eine Tradition das Blatt in Verbindung brachte mit dem Landhaus von Jan Uitenbogaert (s. Einleitung Amsterdam) in Naarden. F. Lugt und J. Q. van Regteren Altena bewiesen aber, daß Rembrandt hier einen Blick von den Dünen bei Haarlem nicht weit von dem Haus Saxenburg radierte, das von Christoffel Thysz, dem Eigentümer von Rembrandts Haus in Amsterdam, bewohnt wurde. Das ausgestellte Blatt ist ein mit leichtem Ton gedrucktes Exemplar mit starkem Grat im Vordergrund.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

116 *Der Waldsaum*

Kaltnadel-Radierung. 125 × 211, rechts unten signiert und 1652 datiert
Inv. Nr. O. B. 455
B. 222 — Hind Rembrandt 263 II — BB 52—D II

In der Geschichte der Graphik gilt diese Radierung als eines der frühesten und zugleich schönsten Beispiele einer Landschaftsschilderung, die gänzlich mit der kalten Nadel ausgeführt worden ist. Die Vorzeichnung für diese Radierung befindet sich in Berlin.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

117 *Der Magier* (Faust)

Radierung und Kaltnadel. 208 × 160
Inv. Nr. 62:122
B. 270 — Hind Rembrandt 260 — BB 52—4 — W. Wegner. Die Faustdarstellung vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 1962, S. 18 f.

Erster Zustand, auf Japan. Um 1652 entstanden. Die Radierung wurde nach einer Tradition, die bis auf 1730 zurückgeht, bisher vielfach Dr. Faust genannt. (Eine Kopie von Lips befindet sich als Titelkupfer in der Erstausgabe von Goethes Faust 1790). Die großen Rembrandtmonographen (C. Neumann, W. Weisbach, J. Rosenberg) lehnten die Faust-Deutung ab (vgl. W. Wegner). Ein Zusammenhang mit dem Faust des niederländischen Volksschauspiels kann nicht (wie zuletzt bei H. M. Rotermund) gesehen werden, auf einen Magier weist der Spiegel (Spiegelweissagung) hin. Das Anagramm in der Luft trägt freilich christlichen Charakter. Im Zusammenhang mit der Geschichte der Gelehrtendarstellung versucht neuerdings H. v. d. Waal (Oud Holland 1964) in der Radierung eine Darstellung von Rembrandts Zeitgenossen Socinus, dem Gründer der religiösen Sekte der Socinianer, zu sehen.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

114 REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN, um 1652

113 REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN,

117 REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN, um 1652

115 REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN, 165

116 REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN, 1652

118 *Die drei Kreuze*

Kaltnadel-Radierung. 1. Zustand, 384 × 440
Inv. Nr. 61:1195
B. 78 — Hind Rembrandt 270 — BB 53—A

Monumentales graphisches Hauptwerk aus der Spätzeit Rembrandts, die letzte bekannte radierte Kreuzigungsdarstellung des Meisters.
Im dritten Zustand 1653 datiert und signiert. Rembrandt hat oft mit allerlei Sorten Papier experimentiert, auf denen er seine Radierungen druckte. Er war einer der ersten Künstler, der das von den Holländern aus Ostasien eingeführte Japanpapier verwendete. Aber außer diesem einigermaßen tonigen Papier verwendete er auch graues dickes Papier und mitunter auch für besonders kostbare Drucke Pergament, das in Holland für Drucke von Bildnisstichen benutzt wurde. Der ausgestellte Druck der „Drei Kreuze" ist ein Exemplar auf sehr dünnem Pergament, das besonders gut erhalten ist. Die Druckfarbe ist sehr stark eingefärbt, sodaß hier beinahe die Wirkung des dunkleren vierten Zustandes erreicht ist.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

119 *Die drei Kreuze*

Kaltnadel-Radierung, auf Japan, 4. Zustand. 374 × 449
Inv. Nr. 62:40
B. 78 — Hind Rembrandt 270 — BB 53—A

II. Fassung. Die Komposition ist von Rembrandt vollständig verändert. Der Darstellung liegt nun Mattheus Kap. 27. Vers 51.52 zu Grunde („Und die Erde erbebte, und die Felsen zerrissen"). — Die Drucke des vierten Zustandes können ebenso wie die des ersten sehr verschieden voneinander sein. Das hier ausgestellte tief eingefärbte Exemplar kann als einer der schönsten vorhandenen Drucke der Radierung angesehen werden.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

120 *Der alte Haaring* (Thomas Haringh)

Radierung und Kaltnadel. 196 × 150
Inv. Nr. 62:102
B. 274 II — Hind Rembrandt 287 — B 55—1

Um 1655 entstanden. Druck auf Japan. Dieses Bildnis, das von Rembrandt in einer gemischten Technik von Kaltnadel und Kupferstich über einem ersten Entwurf in Radiertechnik ausgeführt wurde, ist eine der zartesten Proben seiner Druckkunst. Beinahe jeder Druck unterscheidet sich von dem vorhergehenden durch die Einfärbung, was vor allem im Antlitz zu bemerken ist. Der hier ausgestellte Druck gilt als eines der schönsten Exemplare des Blattes. Er wurde durch J. de Bruijn aus der Sammlung Rudge erworben.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

121 *Die Frau mit dem Pfeil*

Radierung, Kaltnadelradierung. 204 × 124, signiert und 1661 datiert.
Inv. Nr. 62:78
B. 202 I — Hind Rembrandt 303 I — BB 61—A I

Es ist nicht ganz deutlich, was Rembrandt hier in dieser Radierung darstellen wollte. Der traditionelle Titel ist sicher nicht richtig, denn die Frau hat keinen Pfeil in der Hand, sondern hält die Vorhänge eines Bettes oder die Planen eines Zeltes zusammen. An ihrer linken Schulter ist ein Männerkopf sichtbar, der an den Rembrandts denken läßt. Einer der allerschönsten Drucke dieser Radierung, bei dem Rembrandt viel Plattenton stehen ließ. Aus den Sammlungen E. J. Rudge und J. de Bruijn.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

LIEVENS, JAN

1607 Leiden – 1674 Amsterdam

Maler, Zeichner und Radierer (arbeitet auch für den Holzschnitt). Lievens war in seiner Frühzeit in Leiden mit Rembrandt zusammen tätig und ebenso wie dieser Schüler von Pieter Lastman und Pynas in Amsterdam. 1632/34 in England, 1635/43 in Antwerpen. Seit 1644 wieder in Amsterdam. Lievens hat sich im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung von Rembrandt entfernt, er ist u. a. auch von flämischer Kunst beeinflußt.

122 *Bildnis eines Prälaten*

Holzschnitt. 172 × 137, rechts unten monogrammiert
E. Dutuit, Manuel de l'Amateur d'estampes, Bd. II, 1882, S. 121, 60 I — A. v. Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, Bd. II, 1910, S. 49, 61 — B. 61 — Hollstein A. XI. 73, 102 I.

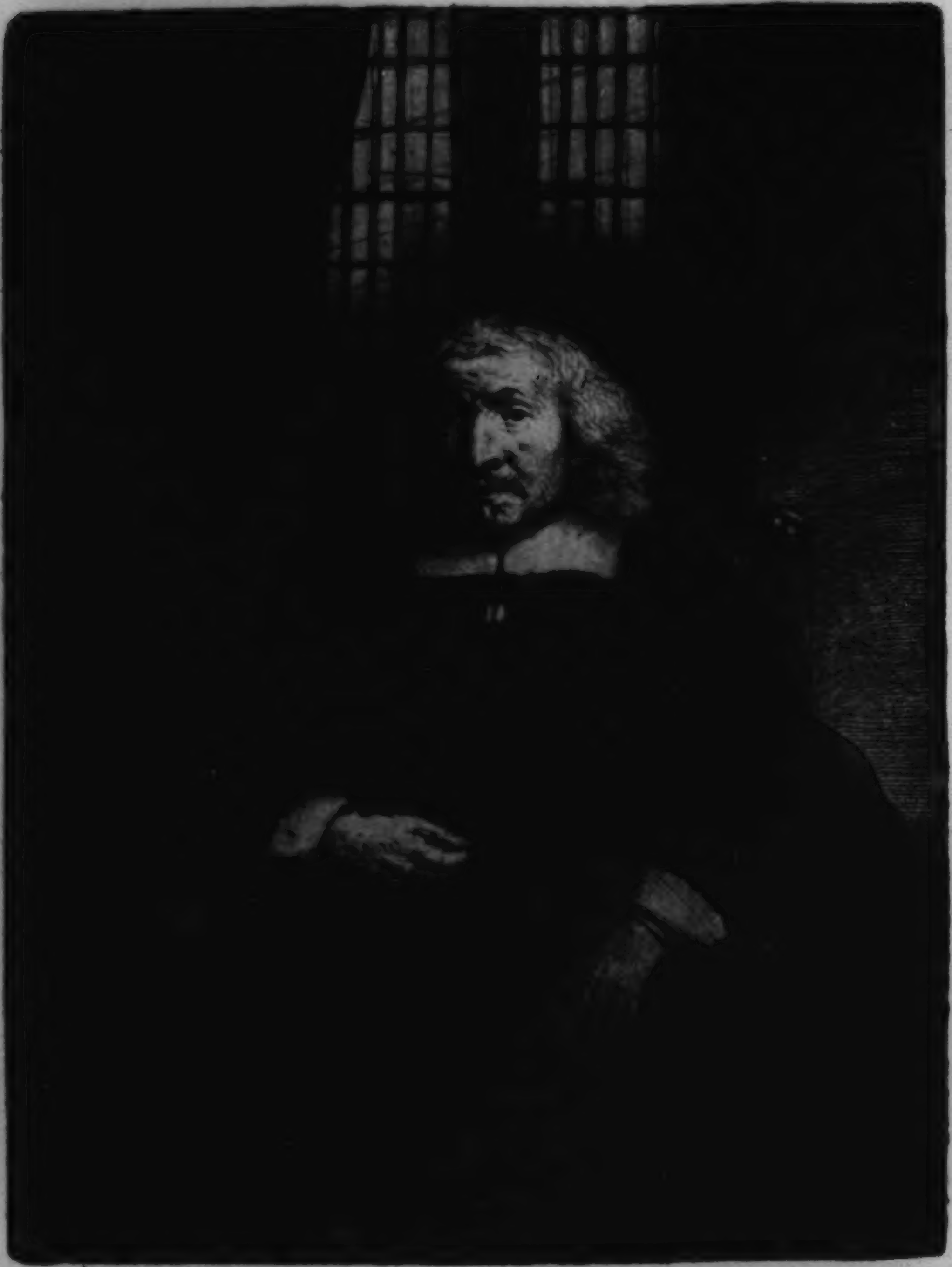
Das Thema dieses Holzschnittes ist nicht ganz deutlich. Wechselweise wird er als Bildnis eines Prälaten, eines Kardinals oder eines Venezianischen Dogen betitelt. Ebenso wie von den meisten Holzschnitten von Jan Lievens gibt es auch von diesem Blatt nur wenige Abdrucke.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

121 REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN, 1661

118 REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

119 REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN



120 REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN, um 1655

122 JAN LIEVENS

RUISDAEL, JACOB van
um 1628 Haarlem – 1682 Amsterdam

Maler, Zeichner und Radierer. Seit 1655 in Amsterdam, wo er seit 1676 eine ärztliche Praxis ausübt.

123 *Landschaft mit Bäumen und Häusern an einem Fluß*

Radierung. 206 × 281, signiert: Ruisdael f. 1646
E. Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes, Bd. III, 1885, 282, 7 — W. A. Bradley, Print. Coll. Quart. 1917, S. 167

Von dieser Radierung bestehen drei Zustände: 1. Im Unterrand 1646 datiert. (Einziges Exemplar Paris, Sammlg. F. Lugt).
2. Der Unterrand ist gänzlich mit Schraffierungen übergangen. Signatur und Datierung rechts oben im Himmel sind hinzugefügt. Exemplare: der ausgestellte Druck und Wien.
3. Die Platte ist an allen Seiten beschnitten (Paris). (Die drei Zustände bisher unbeschrieben.)

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

JEGHER, CHRISTOFFEL
1596 Antwerpen – 1652/53 daselbst

Neben vielen Stechern nach Kompositionen von Rubens der einzige Holzschneider und einer der wenigen Holzschneider des 17. Jahrhunderts von Bedeutung.

124 *Der Liebesgarten*

Holzschnitt. 457 × 600
Voorhelm Schneevoogt, Catalogue des Estampes gravées d'après P. P. Rubens, 1873, 49, 109 — F. van den Wijngaert, Inventaris der Rubeniaansche Prentkunst, 1940, 319 — Hollstein, A IX. 189. 17a I.

Die Korrekturen von P. P. Rubens sind mit weißer Ölfarbe im ersten Zustand des Holzschnittes von Jegher nach Rubens vorgenommen, sie sind durch Oxydation später dunkler geworden. Der zweite Zustand des Holzschnittes ist zum Teil den Korrekturen entsprechend abgeändert worden, und zwar so, daß an diesen Stellen mehr Holz weggeschnitten worden ist und mehr Weiß vorkommt. Ein zweites Exemplar mit ebensolchen Korrekturen befindet sich in Paris. Im zweiten Zustand sind auch die Namen von Rubens und Jegher angebracht.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

DYCK, ANTON van
1599 Antwerpen – 1641 London

Maler, Zeichner und Radierer. 1621—27 in Italien, hauptsächlich in Genua, von 1632 an Hofmaler Karls I. von England.
Nach 1627 hatte van Dyck den umfassenden Plan einer graphischen Ikonographie bedeutender Zeitgenossen zu verwirklichen begonnen. Die Folge (von 80 Blatt) erschien erstmals in Antwerpen zwischen 1636 und 1641. Van Dyck selbst schuf 18 Radierungen, die übrigen sind von verschiedenen Stechern nach seinen Vorlagen. Mit dieser Bildnisreihe von besonderer künstlerischer Höhe führt van Dyck eine Tradition fort, die insbesondere in der Renaissance ausgebildet wurde.

125 *Bildnis des Jan van den Wouwer* (Rat des Erzherzogs Albrecht)

Radierung und Kupferstich. 248 × 157
Inv. Nr. B. I. 7430
Fr. Wibiral, L'Iconographie d'Antoine van Dyck, 1877, 18 II, vor der Schrift usw. — M. Mauquoy-Hendrickx, L'Iconographie d'Ant. v. Dyck, 1956, S. 168, 18 II.

Das von van Dyck radierte Bildnis ist, vor allem im Gesicht, mittels des Grabstichels weiter vollendet, auch wurde die Hand mit dem Papier hinzugefügt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Arbeiten noch von van Dyck selbst stammen und nicht von Paulus Pontius, der den ganzen Druck in einem späteren Stadium vollenden sollte.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

126 *Bildnis des Stechers Lucas Vorsterman d. Ä.*

Radierung. 244 × 157
Inv. Nr. B. J. 7417
Fr. Wibiral 14 I — M. Mauquoy-Hendrickx 168, 14 I

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

127 *Tizian und seine Geliebte* (nach Tizian)

Radierung, mit brauner Farbe laviert; Probedruck, von van Dyck selbst korrigiert. 307 × 235
Inv. Nr. B. J. 7437
F. Wibiral 69. B. I und III — Mauquoy-Hendrickx 178, B I und III — Hollstein A 21 I und III — A. v. Dyck, Italienisches Skizzenbuch. Herausg. v. G. Adriani 1940, S. 71, Nr. 109

Nach der Widmung des 3. Zustandes offenbar von van Dyck nach einem Gemälde in der Sammlung des Lucas van Uffel in Venedig gezeichnet. (V. Dycks Vorzeichnungen befinden sich in seinem Skizzenbuch in Chatsworth). Nach O. Fischel (Tizian, Des Meisters Gemälde, Klassiker der Kunst, o. J., S. 275) handelt es sich um eine „phantastische Zusammenstellung der Zeit um 1600".

127a *Von van Dyck selbst korrigierter Probedruck*

127b *Dritter, vollendeter Zustand*

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

123 JACOB VAN RUISDAEL, 1646

124 CHRISTOFFEL JEGHER

127 ANTON VAN DYCK

126 ANTON VAN DYCK

125 ANTON VAN DYCK

GELLÉE, CLAUDE (Claude Lorrain genannt)
1600 Chamagne-lès-Mirecourt (Vogesen) – 1682 Rom

Maler und Radierer. Nach verschiedenen Aufenthalten im Ausland (Freiburg im Breisgau, Venedig, Tirol, Bayern, Neapel) läßt er sich in Rom nieder, wo er bis zu seinem Tode bleibt. Die dort entstandenen Radierungen stellen Rom und die römische Campagna dar. In seiner Frühzeit stark durch den Einfluß Elsheimers bestimmt, ist er später u. a. mit N. Poussin befreundet. Die 44 Kupferplatten der Radierungen Lorrains wurden 1816 in London aufgefunden, wo man davon 200 Exemplare abzog. Der weitere Verbleib derselben ist nicht bekannt.

128 *Die aufgehende Sonne*
Radierung. 125 × 195. 1634, 4. Zustand,
rechts unten signiert.
Paris, B. N. Estampes Da 23 g rés.
R. D., 15.4 — A. Blum, Les eaux-fortes de Claude Lorrain, 1923, 10—4

Eine der berühmtesten Radierungen Claudes, in welcher er mit gewissen Änderungen eines seiner Gemälde (Leningrad, Eremitage) wiedergibt (Röthlisberger, L V 5, fig. 32). Später, 1674, nimmt er diese Komposition wieder in dem Gemälde der Alten Pinakothek, München, auf, wobei er sich mehr an die Radierung als an das Gemälde hält. Die Radierung wurde im 17. Jahrhundert mehrere Male kopiert. Goethe war auf seiner 2. Schweizerreise 1797 in Stuttgart von einer anderen Wiederholung dieses Themas sehr beeindruckt.

Paris, Bibliothèque Nationale

129 *Der Rinderhirte*
Radierung. 127 × 195. Rechts unten signiert und 1636 datiert. 4. Zustand.
Paris, B. N. Estampes, Da 23 g rés.
R. D. 8 . 4 — A. Blum, Les eaux-fortes de Claude Lorrain, 1923, 18. 4.

Bei dieser Radierung kopiert Gellée nicht ein vollendetes Bild, die Radierung gehört vielmehr zu einer Gruppe von gemalten Studien über dies Thema, wovon die verwandteste eine Hirtenlandschaft darstellt (M. Röthlisberger, Claude Lorrain, The Paintings, 1961, Nr. 215).

Paris, Bibliothèque Nationale

CASTIGLIONE, GIOVANNI BAPTISTA
1616 Genua – 1670 Mantua

Maler und Kupferstecher. In Rom, Neapel, Florenz, Venedig und für den Herzog von Mantua tätig. Seine Stiche und vor allem Monotypien weisen eine für diese Epoche ungewöhnliche Eigenart und Freiheit auf.

130 *Auffindung der Leichname von St. Peter und St. Paul*
Monotypie. 297 × 205, Mitte des 17. Jahrhunderts
In der Mitte des Blattes weiß signiert.
Paris, B. N. Estampes Be 9
A. Calabi, Print Collector's Quaterly, 1923, S. 223, Nr. 15

Es wird angenommen, daß Castiglione der Erfinder der Monotypie ist. Diese Technik entspricht seinem erfinderischen und etwas wunderlichen Geist. Die Monotypie ist — ebenso wie die Schabkunst — einer der neuartigen technischen Versuche im Zeitalter Rembrandts, von dem Castiglione als Radierer auch beeinflußt ist. Sein Versuch fand wenig Nachahmung, bis er von den Impressionisten und Künstlern der Gegenwart wieder aufgenommen wurde. „Die Zeichnung ist mit dem Holzspan ausgeführt und die flache Seite desselben benutzt, um den Rauch der Fackeln wiederzugeben" (Calabi).

Paris, Bibliothèque Nationale

131 *Der Engel verkündigt den Hirten die Geburt Christi*
Monotypie. 373 × 247
Inv. Nr. It. III. 15, f. 20
B. XXI. 41. 1 — Calabi Nr. 13

Wien, Graphische Sammlung Albertina

PRINZ RUPRECHT VON DER PFALZ
1619 Prag – 1682 London

Sohn des Winterkönigs Friedrich V. von der Pfalz und der Elisabeth von England; am Hofe König Karls I. von England und englischer Feldherr.

132 *Der Henker mit dem Haupte des Johannes*
Schabkunst. 444 × 630
Auf dem Schwert monogrammiert und 1658 datiert.
Im 2. Zustand auch auf der Balustrade signiert, datiert mit der Angabe: „Franco-Furti". Links die Angabe: Sp. In. (Spagnoletto, d. h. Ribera, invenit)
Inv. Nr. A 7406
Nagler XV. 459. 6 II — A. Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur, 1878. V. 97. 6, 6 — Ch. E. Russell, Some problems of the early history of mezzotinting. Print Collectors Quarterly XVI. 1929. S. 57 f.

Erste Arbeit des Prinzen in Schabkunst. Als Erfinder der Schabkunst, jener Technik, die den malerischen Tendenzen des Zeitalters Rembrandts so sehr entspricht, gilt Ludwig von Siegen. Ruprecht von der Pfalz dürfte sie von ihm erlernt haben.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

RIBERA, JUSEPE de

um 1590 Jatiba – 1652 Neapel

Maler und Radierer. Riberas nicht sehr umfangreiches radiertes Werk entstand hauptsächlich in den Jahren 1621—1628 und hatte eine weite Auswirkung.

133 *Trunkener Bacchus*

Radierung. 274 × 355, rechts unten signiert und 1628 datiert

B. XX. 77. 13 I

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

NANTEUIL, ROBERT

1623 Reims – 1678 Paris

Kupferstecher und Pastellmaler.
Seit 1647 in Paris, ist er mit Ph. de Campagne, A. Bosse und Morin befreundet. Nach anfänglichem Kopieren der Punktiermanier von Morin und der einzigartigen Linientechnik Mellans gelangt er zu einer eigenen Technik, mit der er in zahlreichen Bildnissen (221) bekannt wird.

134 *Ludwig XIV.*

Kupferstich. 390 × 304, 2. Zustand. Signiert und 1664 datiert.

Paris, B. N. Estampes Ed 55 e rés.

R. D. 155—2

Wie von Florent le Comte überliefert, ist dieser Kupferstich als Schmuck für die These von Loménie de Brienne bestimmt. Das Bildnis zeigt Ludwig auf der Höhe seines politischen Ruhmes, als er erkennt, daß für diesen auch eine Erneuerung der Kunst erforderlich sei (Colbert wurde damals zum Bauintendanten ernannt.) Eines der zahlreichen, von Nanteuil gestochenen Portraits des Königs, die für seine Laufbahn entscheidend waren. Nachdem Nanteuil eines davon dem König überreicht hatte, sagte Ludwig zu ihm: „Sie können zufrieden nach Hause gehen, Monsieur Nanteuil, denn ich bin mit Ihnen zufrieden."

Paris, Bibliothèque Nationale

135 *Michel le Tellier*

Kupferstich. 330 × 246, 2. Zustand

Signiert und 1661 datiert.

Paris, B. N. Estampes Ed 55 e rés.

R. D. 135—2

Michel le Tellier (1603—1685), Vater des Marquis de Louvois, wurde 1661 zum Staatsminister ernannt; der Abbé von Choisy sagte über ihn: „Er hat von der Natur alle äußeren Vorzüge erhalten; ein angenehmes Gesicht, leuchtende Augen, lebhaften Teint, ein geistreiches, einnehmendes Lächeln. Er besaß das Aussehen eines honnête homme und einen leichtbeweglichen, feinfühligen Geist."

Paris, Bibliothèque Nationale

MELLAN, CLAUDE

1598 Abbéville – 1688 Paris

Graphiker. Arbeitet zuerst in Paris in der Art der französisierten Flamen (L. Gaultier, Th. de Leu). 1624 trifft er in Rom Simon Vouet. Die für ihn typische Linientechnik hat er wohl zum ersten Male bei seinem „Johannes der Täufer" angewandt. 1657 kehrt er nach Frankreich zurück. Er schuf etwa 400 Kupferstiche, in der Hauptsache Bildnisse.

136 *Johannes der Täufer in Landschaft*

Kupferstich. 365 × 270, 1. Zustand (der 2. ist 1629 datiert)

Paris, B. N. Estampes Ed 32 b

A. de Montaiglon, Catalogue raisonné de l'oeuvre de Claude Mellan. 1856. 80—1

Paris, Bibliothèque Nationale

128 CLAUDE GELLEE (CLAUDE LORRAIN), 1634

129 CLAUDE GELLÉE (CLAUDE LORRAIN), 1636

130 GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE

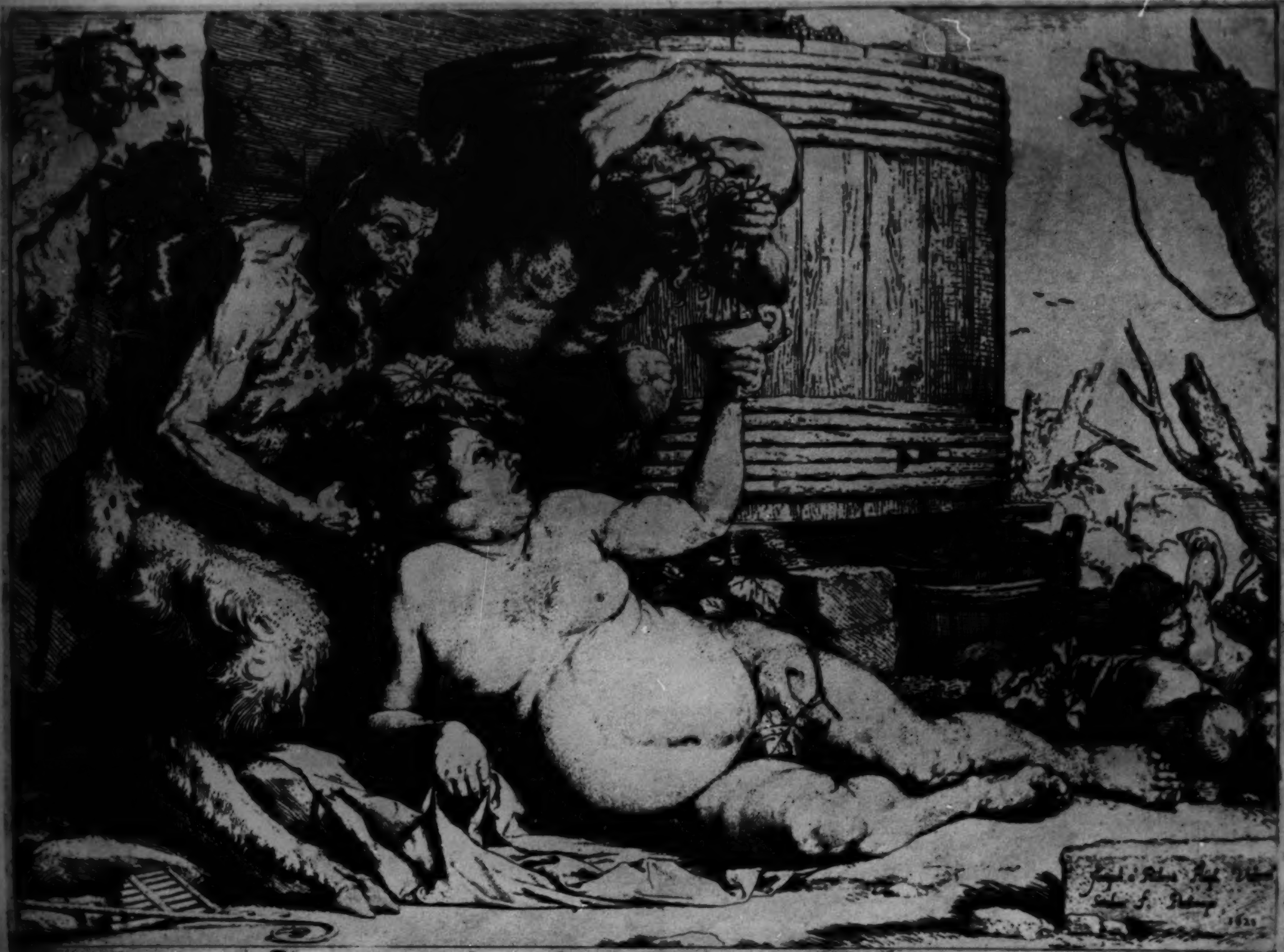
131 GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE

132 PRINZ RUPRECHT VON DER PFALZ, 1638

136 CLAUDE MELLAN, 1629

134 ROBERT NANTEUIL, 1661

135 ROBERT NANTEUIL, 1664



133 JUSEPE DE RIBERA, 1628

WATTEAU, ANTOINE
1684 Valenciennes – 1721 Nogent sur Marne

Maler und Zeichner. Schuf einige Radierungen (für sich selbst, nicht zum Verkauf). Nach seinem Tode ließ sein Freund Julienne seine Zeichnungen und Gemälde radieren und in zwei berühmten Alben zusammenfassen.

137 *„Les Habits sont Italiens" (Schauspieler der Commedia dell'arte)*

Radierung. 275 × 199, um 1710
B. N. Estampes Db 15 g rés.
E. Dacier und A. Vuaflart, J. de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle, 1921—1929. 130

Eines der beiden Exemplare, die von diesem (ersten) Zustand bekannt sind und die Watteau selbst radiert haben soll. Nach dessen Tod wurde der Stecher Simonneau beauftragt, die Platte durch Verstärken der Linien und Zufügen der Schraffen (2. Zustand) zum Zwecke der Veröffentlichung zu vollenden. Der Titel des Blattes ist dem Achtzeiler entnommen, der zu dem 2. Zustand gehört.
Hier hat ein Maler, der bei den Stechern und Graphikhändlern der Rue Saint Jacques zuhause war, die noch auf die Tradition der reinen Radierung hielten, ein eigenes Gemälde seitenrichtig wiedergegeben. Watteau hat auch mehrere Modefigurinen radiert.

Paris, Bibliothèque Nationale

SAINT-AUBIN, GABRIEL de
1724–1780 Paris

Maler, Zeichner und Radierer. Zwischen 1750 und 1773 etwa 50 Radierungen.

138 *Der Salon du Louvre des Jahres 1753*

Radierung. 136 × 173, 2. Zustand, signiert
B. N. Estampes Ef 37a rés.
E. Dacier, Gabriel de Saint-Aubin. 1929. 794. 2

Salon, in dem Oudry und der Pastellmaler Maurice Quentin de la Tour ihre Triumphe feierten. Von den sonst dort ausgestellten Radierungen der berühmtesten Meister der damaligen Zeit ist keine heute noch bekannt. Die Radierung Saint Aubins gibt ein lebendiges Bild des damaligen Pariser Kunstlebens. Auf der Rückseite des Abzugs befindet sich der Name „Naudet" (Verleger und Kunsthändler der damaligen Zeit) sowie das Datum 1787.

Paris, Bibliothèque Nationale

139 *Stühle im Tuilerien-Garten (aus: „Spectacle des Thuilleries.* 2 Blatt)

Radierung. 93 × 193
B. N. Estampes Ef 37a rés.
E. Dacier, 539 I (vor der Schrift)

Eine der Radierung angefügte handschriftliche Bemerkung (Saint Aubin's?) besagt, daß der Garten der Tuilerien Treffpunkt der großen und eleganten Welt war. Man konnte sich auf den Bänken in den verschiedenen Alleen ausruhen. Im Jahre 1766 ließ der Gouverneur des Louvre, Bontemps, in die große Allee einige tausend Stühle bringen. Die Bänke wurden verlassen, es erschien sogar unfein, sie zu benutzen. Links eine Figurengruppe: Aeneas und Anchises von Lepautre.

Paris, Bibliothèque Nationale

FRAGONARD, HONORÉ
1732 Grasse – 1806 Paris

Maler und Radierer in Paris. Sein von Tiepolo und den Italienern beeinflußtes Werk umfaßt 24 Radierungen, die vor allem aus der Zeit seiner Reise nach Italien stammen.

140 *Nymphe setzt sich auf die Hände zweier Satyrn* (Nr. 1 der „Bacchanales")

Radierung. 134 × 203, das erste der vier Blätter der „Suite d'eaux-fortes gravées en Italie par Fragonard"; veröffentlicht bei Joubert
B. N. Estampes Dc 13 a rés.
G. Wildenstein, Fragonard Aquafortiste, 1956. Paris, III. 1. Zustand

Wahrscheinlich Unikum des ersten Zustandes, rechts unten beinahe unleserliche Signierung „Bergeret invenit et fecit", umgeändert in „Frago 1763". Bergeret, ein bekannter Bankier, reiste 1762 nach Italien. Das Blatt besagt, daß er dort Fragonard kennenlernte und mit diesem 1773 zurückkehrte. Es stellt eine freie Wiederholung eines Bas-Reliefs des Palazzo Mattei in Rom dar, das zur gleichen Zeit auch von Saint-Non, dem Schwager von Bergeret, gestochen wurde.

Paris, Bibliothèque Nationale

141 *Die Familie des Satyrs* (Nr. 2 der „Bacchanales")

Radierung. 134 × 203, 1763, 1. Zustand ohne Nummer
Paris, B. N. Estampes Dc 13a rés.
G. Wildenstein, IV. 1.

Paris, Bibliothèque Nationale

142 *Satyr trägt Nymphe auf dem Rücken* (Nr. 3 der „Bacchanales")

Radierung. 135 × 203, 1. Zustand
Paris, B. N. Estampes, Dc 13a rés.
G. Wildenstein, V. 1

Paris, Bibliothèque Nationale

143 *Tanz der Satyrn* (Nr. 4 der „Bacchanales")

Radierung. 136 × 204, 1. Zustand
Paris, B. N. Estampes Dc 13a rés.
G. Wildenstein, VI. 1

Diese 4 Blätter sind eines der Hauptwerke der Originalradierung im 18. Jahrhundert. Ihre Themen wurden wahrscheinlich nicht von Fragonard selbst gewählt, da man sie in seinem gemalten Werk sonst nicht finden kann. Man spürt in ihnen jedoch seine Liebe zur Landschaft und zur Natur. Das gleiche gilt für eine in Paris erschienene Folge von „verschiedenen Ansichten nach der Natur aus der Umgebung von Neapel von Robert und Fragonard", die von Saint-Non gestochen wurde.

Paris, Bibliothèque Nationale

CANAL, ANTONIO, genannt Il Canaletto
1697–1768 Venedig

1719 in Rom; 1746—55 in England. Seit 1763 Mitglied der Accademia in Venedig. Die „Vedute ideate", wie Canaletto seine Gemälde und Radierungen selbst bezeichnete, halten die Mitte zwischen topographischer Genauigkeit und freier Komposition.

144 *Der Bogen mit der Laterne*
Radierung. 299 × 427, signiert
Inv. Nr. 1957/1276
de V. 10 II. — R. Pallucchini und G. F. Guarnati, Les eaux-fortes de Canaletto, Venedig 1945 (P.-G.) 11
Veduten: Herausgegeben vom Künstler 1743 in 31 Blättern unter dem Titel: „Vedute-Altre prese da i Luoghi altre ideate da Antonio Canal-e da esso intagliate poste in prospettiva, umiliate — all'ill. mo signor Guiseppe Smith — console di S. M. Britanica appresso la Ser.ma — Repubblica di Venezia — insegno di stima ed ossequio.
München, Staatliche Graphische Sammlung

145 *Die Schleuse von Dolo an der Brenta*
Radierung. 301 × 433, bez. „Ale porte del Dolo" und signiert
Inv. Nr. 1957/1269
de V. 5 II. — P.-G. 2
München, Staatliche Graphische Sammlung

146 *Phantastische Ansicht von Padua*
Radierung. 302 × 434, signiert
Inv. Nr. 1957/1277
de V. 11 II. — P.-G. 10
München, Staatliche Graphische Sammlung

TIEPOLO, GIOVANNI BATTISTA
1696 Venedig – 1770 Madrid

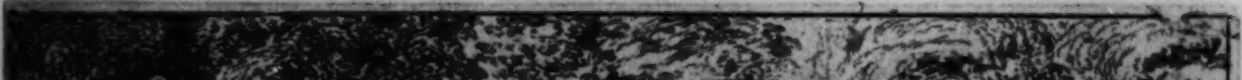
Maler, Freskant, Zeichner und Radierer. Seit den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts der bevorzugte Maler Venedigs. 1750—53 in Würzburg (Residenz), seit 1762 für den spanischen Hof in Madrid tätig.

147 *Anbetung der Könige*
Radierung. 429 × 285, links unten signiert
Inv. Nr. 50/647
de V. 381. 1 III
Die Radierung ist in Spanien entstanden und wiederholt ein Gemälde Tiepolos für den Konvent von S. Pasquale in Aranjuez.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

148 *Die Entdeckung von Pulcinellas Grab*
Radierung. 235 × 182, rechts unten signiert
Inv. Nr. 50/665
de V. 29 I. Aus der Folge (von 23 Blatt) der „Scherzi di fantasia".
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

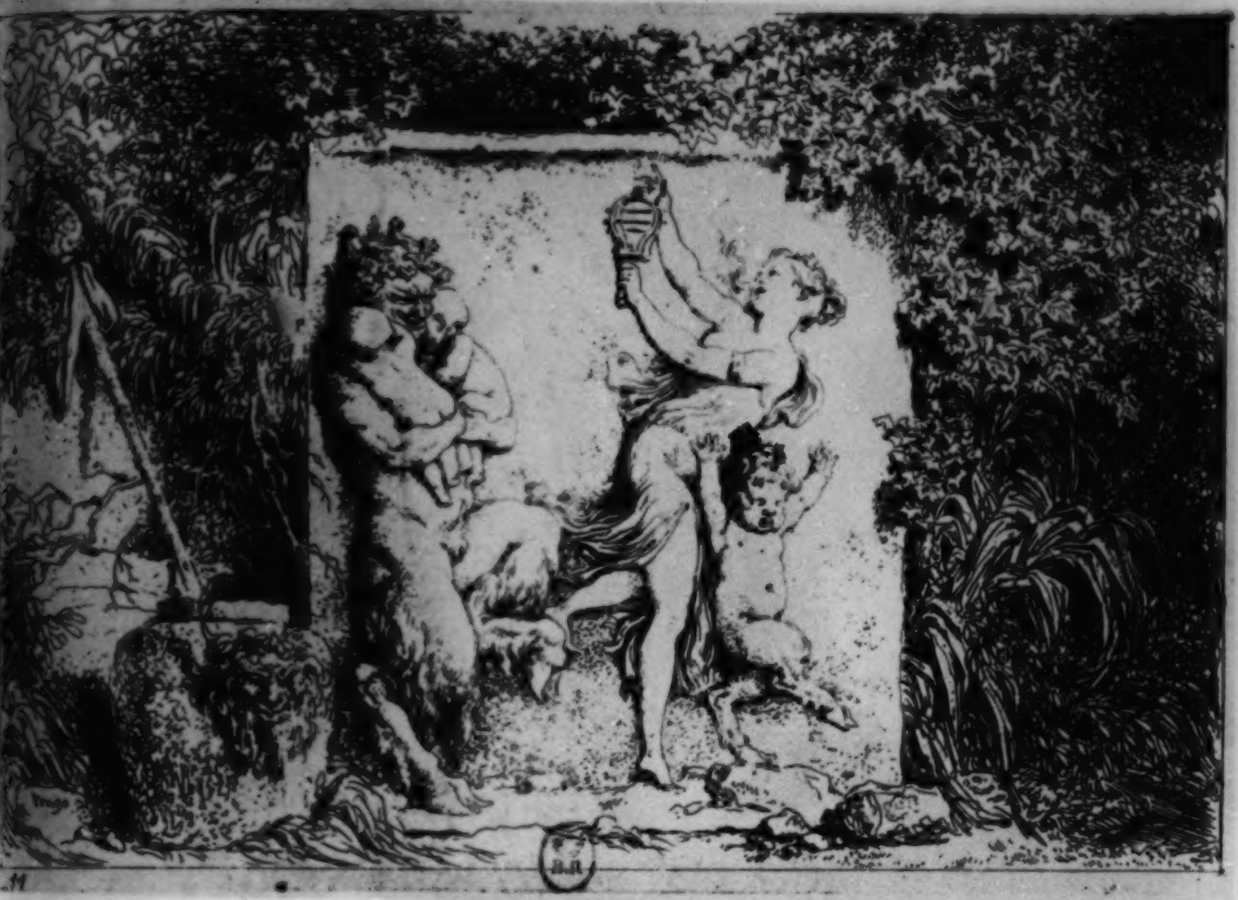
137 ANTOINE WATTEAU, um 1710

138 GABRIEL DE SAINT-AUBIN



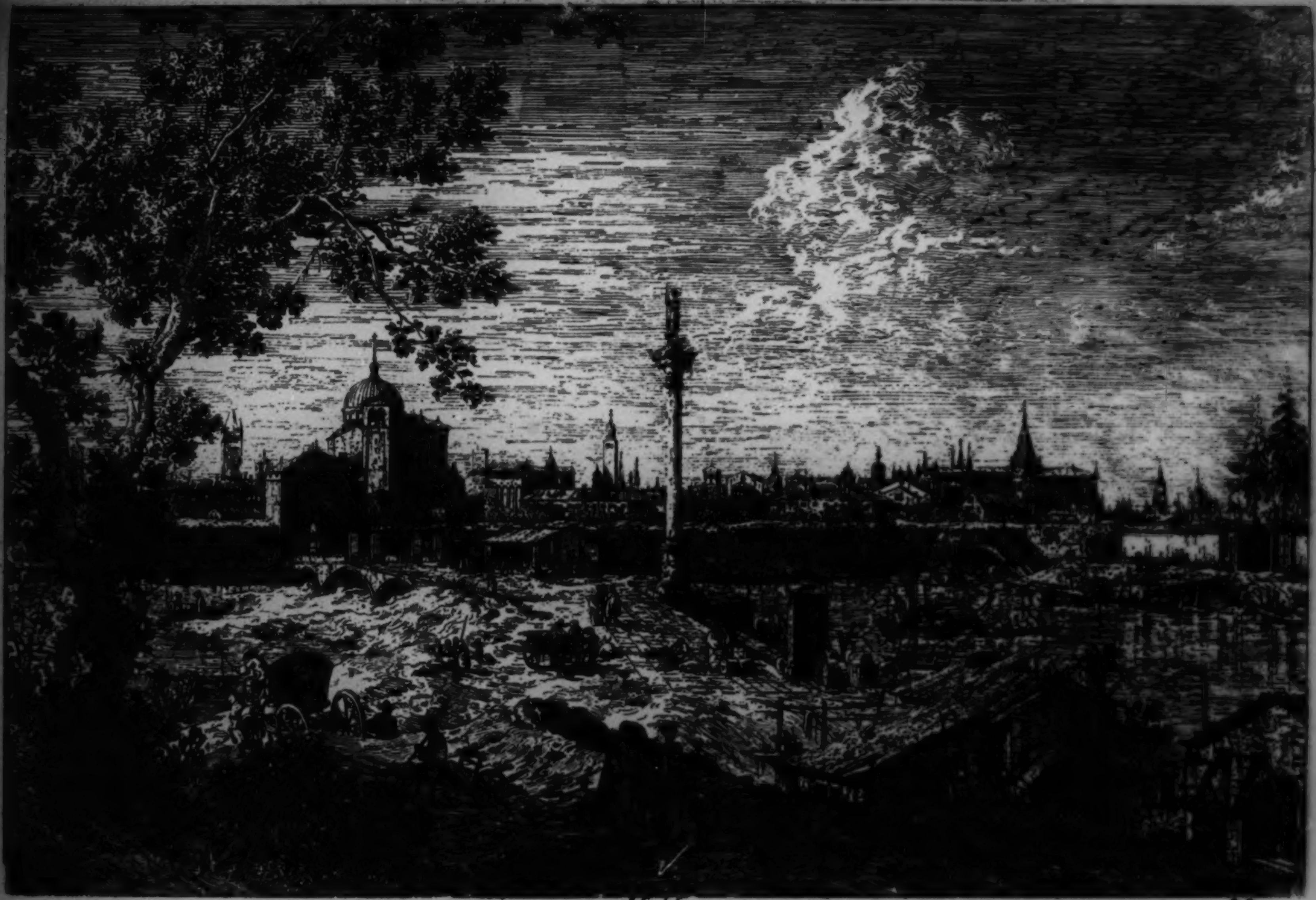
139 GABRIEL DE SAINT-AUBIN, 1760

140 HONORÉ FRAGONARD



31 HONORÉ FRAGONARD

145 ANTONIO CANAL (Il Canaletto)



146 ANTONIO CANAL (Il Canaletto)

147 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

148 GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

[illegible] ANTONIO CANAL (Il Canal[illegible]

TIEPOLO, GIAN DOMENICO
1726–1795 Venedig
Sohn und Schüler von Giovanni Battista Tiepolo.

149 *Die Flucht nach Ägypten*
Radierung. 181×237, 1753. 2. Zustand, links unten signiert
B. N. Estampes Bc 19
de V. 26

Eines der 26 Blätter der von Tiepolo radierten Folge, erschienen unter dem Titel: „Idee pittoresche sopra la fugga in Egitto". Die Folge ist dem Würzburger Fürstbischof Karl Philipp von Schönborn gewidmet.

Paris, Bibliothèque Nationale

MAULBERTSCH, FRANZ ANTON
1724 Langenargen/Bodensee – 1796 Wien
Freskant und Ölbildmaler in den Ländern des alten Habsburgerreiches.

150 *Mariae Himmelfahrt*
Unvollendete Radierung und Kaltnadel. 420 × 320
Inv. Nr. HB. Ö. K. f. 6
O. Benesch, Katalog der Ausstellung „Maria in der deutschen Kunst", Albertina 1933 (Alte und neue katholische Kunst) Nr. 199 — Franz Anton Maulbertsch und die Kunst des österreichischen Barock im Jahrhundert Mozarts, Juni-September 1956, Albertina, Nr. 53

Verwandt dem 1782 entstandenen Hochaltarbild der ehemaligen Prämonstratenser-Kirche in Obrowitz bei Brünn (Ölskizze im Barockmuseum in Wien: F. M. Haberditzl, Das Barockmuseum im unteren Belvedere, 2. Auflage, Wien 1934, Nr. 46, Abb. S. 177). Das Blatt wurde ursprünglich wegen der handschriftlichen Bezeichnung am linken unteren Rand als ein Werk von Tiepolo angesehen und von O. Benesch als ein Blatt von Maulbertsch erkannt. Unikum.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

PIRANESI, GIOVANNI BATTISTA
1720 Mogliano (bei Mestre) – 1778 Rom
Maler und Graphiker. Leidenschaftlicher Bewunderer der Architektur des klassischen Altertums und ihrer Größe. Von der Theatermalerei angeregt, radierte er in einem Stil, der bereits von seinen Zeitgenossen bewundert wurde, die großen Folgen der „Vedute di Roma" und der „Antichità romane". Lebte seit 1745 dauernd in Rom und seit 1761 erscheinen seine Werke im eigenen Verlag. Gegenüber seinen Vorgängern steigert er in seinen Radierungen die malerischen und perspektivischen Effekte.

151 *Capriccio Nr. 2*
Radierung. 395×552, rechts unten Signatur und Verkaufsadresse Piranesis
Inv. Nr. 58/606
H. Focillon, G. B. Piranesi, o. J. S. 12

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

152 *Carceri d'Invenzione*
Radierung. 550 × 410, 2. Zustand, Blatt 7, Druck von 1761
B. N. Estampes Hb 30
H. Focillon 30 — Hind Piranesi VII, 2 — Kat. Ausstellung „Piranesi", Paris 1962, Bibliothèque Nationale, Nr. 10

Das Werk des 25jährigen läßt die Arbeiten der üblichen Perspektive-Stecher weit hinter sich. In dieser Ausgabe ist der Abzug entsprechend den Wünschen des Publikums schwarz, während er in der 1. Ausgabe von 1745 bräunlich ist, wie es der Meister bevorzugte. — Formal eine „Metaphysik der Gefängnisse", über die es sehr gute Bemerkungen von A. Huxley (London 1942) gibt.

Paris, Bibliothèque Nationale

153 *Piazza Navona*
Radierung. 385 × 545, 1. Zustand 1773
H. Focillon 806 — Hind I, 108 — Kat. Ausstellung „Piranesi", Paris 1962, Bibliothèque Nationale, Nr. 24

Aus der Folge der „Vedute di Roma" (137 Blatt). Eine der letzten Radierungen des Meisters.

„Für die Radierung verwendete er harte Grundierung und gebrauchte nie Kreuzlagen; vielmehr genügte ihm eine einzige Schraffenlage, doch variierte er diese bei jedem Detail. Sie stimmt immer mit der Perspektive überein und dies unterstützt außerordentlich den Eindruck und macht die Gegenstände plastisch. Mit den so verständnisvoll geordneten Strichen überzieht er die ganze Platte, hier gröber, dort enger, um mehr Kraft zu geben und ohne in den Spitzen Hochlichter auszusparen. Erst nach dieser Arbeit bringt er die Lichter durch Auftragen neuer Grundierung mit dem Pinsel an ...; durch diese Technik erreichte er besondere Freiheit und geistvollen Vortrag; die großzügige Ausführung ersetzte also die vielfach so abhängige Genauigkeit der normalen Graphik. Die Ätzung nahm er dann sorgsam vor und voller Geduld, der man ihn eigentlich gar nicht fähig gehalten hätte ..." (Unveröffentlichte handschriftliche Notizen von J. G. Legrand, um 1800).

Paris, Bibliothèque Nationale

149 GIAN DOMENICO TIEPOLO, 1753

150 FRANZ ANTON MAULBERTSCH

131 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

153 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, 1773

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright, microfiche edition: Crown copyright. Reproduced by permission of the Controller of Her Majesty's Stationery Office. The year of publication of the original to which this copyright refers is given on the title strip. No part of the publication reproduced on this microfiche may be reproduced in any form without permission from Her Majesty's Stationery Office and Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

Note:

These catalogues are being filmed from bound volumes in the Victoria and Albert Museum Library. We regret that in some cases text and illustrations are lost through tight binding.

152 GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

BONNET, LOUIS-MARIN
1743–1793 Paris

Zeitweise in London und St. Petersburg tätig. Bonnet ist einer der Hauptmeister der Crayonmanier und erfand den vielfarbigen Pastellfacsimiledruck (Seine Schrift: „Le pastel en gravure", 1769). Der Goldbronzedruck wurde zur Umrahmung von Köpfen verwendet.

154 *Kopf der Flora*

Pastelldruck (von 8 Platten). 409 × 328, signiert links unten und datiert. Rechts oben: F. Boucher 1757
J. Hérold, L. M. Bonnet, 1935 No. 192 I

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

DEBUCOURT, PHILIBERT-LOUIS
1755–1832 Paris

Maler und Graphiker; Schüler von Jos. Marie Vien. Ab 1785 beschäftigt er sich ausschließlich mit Farbstichen, einer Technik, in der er höchste Vollendung erreichte. Zuerst gibt er mit dieser eigene Zeichnungen wieder, danach die von Carle Vernet. Dieser schätzte die Möglichkeit der Weiterverbreitung, die Debucourt damit seinen Zeichnungen gab: „Ohne Sie wäre mein geringes Wissen nur einem kleinen Kreis bekannt geworden. Sie jedoch haben den Umfang verhundertfacht."

155 *Les deux baisers* (Die beiden Küsse)

Farbstich von 4 Platten (mit Merkzeichen für diese).
274 × 368, 3. Zustand, 1786
B. N. Estampes Ef 100 rés.
M. Fenaille, L'oeuvre gravé de P. L. Debucourt, Paris 1899, 7.

Nach dem Gemälde von Debucourt, das im Salon von 1785 (Nr. 155) mit dem Titel „Die falsche Liebkosung" ausgestellt war. Ein Beispiel für die Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Debucourt hat nur 7 Jahre in dieser Manier gestochen (1785—1792). Seine Zeitgenossen wollten bemerken, daß er sich bei diesem Bild mit der genrehaften Darstellung des Innenraumes und den karikaturenhaften Zügen der Gesichter an die Niederländer des 17. Jahrhunderts anlehnte.

Paris, Bibliothèque Nationale

156 *La Promenade publique*

Farbstich und Aquatinta. 467 × 648, rechts unten monogrammiert und (17)92 datiert
Inv. Nr. 1962/349
M. Fenaille. 33 III

Gehört mit „La promenade de la Galerie du Palais-Royal" zu Debucourts Hauptwerken und ist „das getreue und poetische Abbild der Pariser Gesellschaft von 1792". Der Herr rechts, der sich umwendet, um einer Schönen eine Kußhand zuzuwerfen, ist (nach Goncourt) der Herzog von Chartres, der künftige Bürgerkönig Louis-Philippe.

München, Staatliche Graphische Sammlung

GAINSBOROUGH, THOMAS
1727 Sudbury (Suffolk) – 1788 London

Landschaftsmaler und Porträtist, Zeichner und Graphiker.

157 *Landschaft*

Vernis-mou und Aquatinta. 280 × 347
Inv. Nr. 60/134
Mary Woodall, Gainsborough's landscape drawings, 1939, S. 97. 12
1797 bei J. & J. Boydell erschienen.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

LES DEUX BAISERS

155 PHILIBERT-LOUIS DEBUCOURT, 178[illegible]

154 LOUIS-MARIN BONNET, 1757

156 PHILIBERT-LOUIS DEBUCOURT, 1792

157 THOMAS GAINSBOROUGH

GOYA, FRANCISCO de
1746 Fuendetodos – 1828 Bordeaux

Im Alter von 20 Jahren (1766) begibt er sich nach Italien und bleibt dort vier Jahre (Neapel, Rom, Parma). Wieder in Spanien, malt er Kartons für Wandteppiche, die wie seine frühen Radierungen den Einfluß Tiepolos zeigen. In erster Linie Bildnismaler. Im Jahre 1792 wird er nach einer langen Krankheit taub. 1799 erscheinen seine „Caprichos". 1810 beginnt er die Folge der „Schrecken des Krieges", von denen zu seinen Lebzeiten nur einige Probeabdrucke gemacht wurden, die erste Auflage aber erst 1863 erschienen ist. Um 1819 radierte er die „Proverbios". 1824 verläßt er Spanien und geht nach Frankreich. Er beschäftigt sich dort mit der Lithographie und schafft mit seinen „Stieren von Bordeaux" eines der Hauptwerke dieser Technik.

Los Caprichos

Die Serien der Capricci gibt es seit Callot. Es ist Goyas erste große graphische Folge, entstanden zwischen 1793 und 1798 und von ihm 1799 veröffentlicht. Sie wurde allerdings aus Furcht vor der Inquisition nach zwei Tagen aus dem Handel gezogen. Die 80 Platten stellen eine beißende Satire auf die Sitten der damaligen Zeit dar. Goya zeigt den Menschen, dessen Vernunft vor der Macht der Brutalität, der Laster, der Leidenschaften, des Egoismus, der Lüge, der Eitelkeit, der Lüsternheit, der sozialen Ungerechtigkeiten, des Aberglaubens und des Fanatismus kapituliert. Neue Ausgaben erscheinen 1855, 1868, 1878 usw. bis 1937. Die Kupferplatten sind im Besitz der Chalcographie Madrid.

158 *Que viene el coco (Der schwarze Mann kommt)*

Radierung und Aquatinta. 192 × 137, 3. Blatt der Folge, Werkstattabzug von Goya selbst betitelt
B. N. Estampes Bf 4j rés.
Delteil XIV/XV, 40. 1 — Harris. 38. I 2

Goya lehnt sich hier gegen den unheilvollen Mißbrauch bei der Erziehung von Kindern auf, die ihnen beibringt, vor einem Schreckgespenst mehr Angst zu haben als vor dem eigenen Vater und sie dazu bringt, etwas zu fürchten, was gar nicht existiert.

Paris, Bibliothèque Nationale

159 *Dios la perdone: y era su madre (Gott verzeih ihr – das war ihre Mutter)*

Radierung. 176 × 125, 1. Zustand, 16. Blatt der Folge, Werkstattabzug um 1797, von Goya selbst betitelt
B. N. Estampes Bf 4j rés.
Delteil XIV/XV. 53. 1 — Harris, 51. I 2

Paris, Bibliothèque Nationale

160 *Se repulen (Sie putzen sich)*

Radierung, Aquatinta und Kupferstich. 182×127, 51. Blatt der Folge, 1. Ausgabe
B. N. Estampes Bf 4j rés.
Delteil 88. 2 — Harris 86. III 1

Dieses Blatt mit surrealistischen Zügen wurde von Grandville wiederholt.

Paris, Bibliothèque Nationale

Los Desastres de la Guerra (Die Schrecken des Krieges)

Eine Folge von 82 Radierungen, entstanden zwischen 1810 und 1820, welche die Invasion der napoleonischen Armeen von 1808—1814 und die furchtbare Hungersnot in Madrid im Winter 1811/12 zum Gegenstand hat. Die 1. Auflage erschien erst 1863 (82 Blatt), andere folgten 1892, 1903, 1906.

161 *Y no hay remedio (Dagegen gibt es kein Mittel)*

Radierung, Kaltnadel und Kupferstich. 140 × 167, 15. Blatt der Folge „Schrecken des Krieges", 1. Zustand, Werkstattabzug, um 1810 entstanden.
B. N. Estampes Bf 4j rés.
Delteil, 134. 1 — Harris 135 I 1

Paris, Bibliothèque Nationale

162 *Caridad (Christliche Liebe)*

Radierung. 133 × 193, 27. Blatt der Folge „Schrecken des Krieges", 1. Zustand, Werkstattabzug. Signiert und 1810 datiert.
B. N. Estampes Bf 4j rés.
Delteil 146. 1 — Harris 147 I 2

„Warum malen Sie diese Barbareien der Menschen?" fragte Goyas Diener. „Um die Menschen auf ewig zu mahnen, nie mehr Barbaren zu sein", antwortete Goya. (E. Lafuente-Ferrari, Goya — Sämtliche Radierungen und Lithographien, 1961, S. 26).

Paris, Bibliothèque Nationale

163 *El coloso (Der Koloß)*

Schabkunst. 287×208, um 1810/17
B. N. Estampes Bf 4j rés.
Delteil 35 — Harris 29 I 2

Ehemals Sammlung Paul Lefort (1869 von dem Kunsthändler Clément erworben).

Es sind nur 6 Abdrucke (Werkstattabdrucke) des sehr seltenen Blattes bekannt, von denen einer am 8. Juli 1964 in London (Exemplar Drummond) verkauft wurde. Das Metropolitan-Museum in New York besitzt einen ersten Zustand.
Das Gemälde im Prado (ehemals Sammlung Duran) stellt das gleiche Thema dar. André Malraux spricht von einem „kosmischen Schrecken, der von dem riesigen Schatten des Koloss' ausgeht".

Paris, Bibliothèque Nationale

164 *Otro modo de cazar a pie (Eine andere Art der Jagd zu Fuß)*

Radierung (ohne Aquatinta). 305 × 196, 2. Blatt der Folge der „Stierkämpfe" (Tauromachia), Werkstattabdruck vor der Ausgabe von 1816, 1. Zustand
B. N. Estampes Bf 4j rés.
Delteil 225. 1 — Harris 205. I 1

Nach dem „Historischen Abriß über den Ursprung und die Entwicklung der Stierkämpfe in Spanien" von D. Nicolas Fernandez de Moratin (Madrid 1777), der die Grundlage von Goyas Radierungen ist, bekämpften die Spanier früher den Stier zu Fuß oder zu Pferd. Diese Radierung stellt eine Stierverfolgung auf freiem Feld dar.
Goya war ein fanatischer Verehrer der Stierkämpfe. Die ersten Zeichnungen für die Stierkampfserie stammen von 1815. Die Folge von 33 numerierten Radierungen erschien 1819. Ihr gingen 50 Zeichnungen voraus, die sich heute im Prado befinden. Die Folge behandelt die Geschichte des Stierkampfes und stellt die berühmtesten Toreros dar. Ausgaben: 1855, 1876, 1905, 1912, 1929 und 1937. (1921 wurden die Kupferplatten vom „Circulo de Bellas Artes", Madrid, erworben).

Paris, Bibliothèque Nationale

165 *Division de plaza (Stiergefecht mit abgeteilter Arena)*

Lithographie. 305 × 415, 4. Blatt der Folge „Stiere von Bordeaux".
B. N. Estampes Bf 4i rés.
Delteil 289 — Harris 286 II

Die Aufteilung bedeutet, daß am Ende gewisser Stierkämpfe die Arena zweigeteilt wird; da sie zwei Türen und zwei Käfige besitzt, können zwei Stiere zugleich in die Arena eingelassen werden. (Vgl. Baron I. J. Taylor, Voyage pittoresque en Espagne et Portugal, 1826 f.). — Die „Stiere von Bordeaux", Folge von 5 Lithographien, in Bordeaux 1825 gezeichnet und in 100 Exemplaren von dem Drucker Gaulon abgezogen. Goya zog sich nach Bordeaux zurück, wo er die moderne Lithographie schuf und bis zu seinem Tode blieb.

Paris, Bibliothèque Nationale

51.

B.R

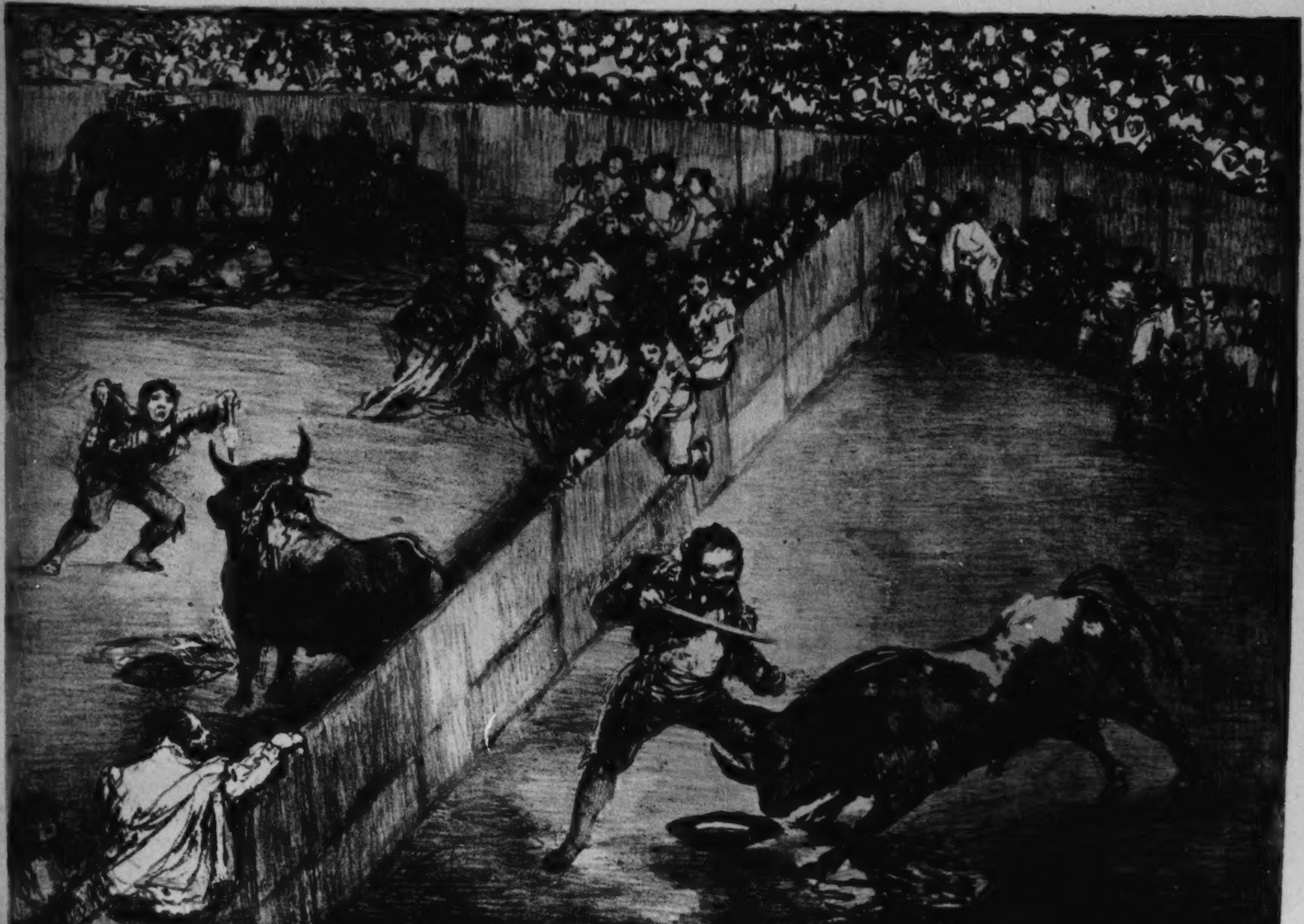
Se repulen.

158 FRANCISCO DE GOYA

159 FRANCISCO DE GOYA, um 1797

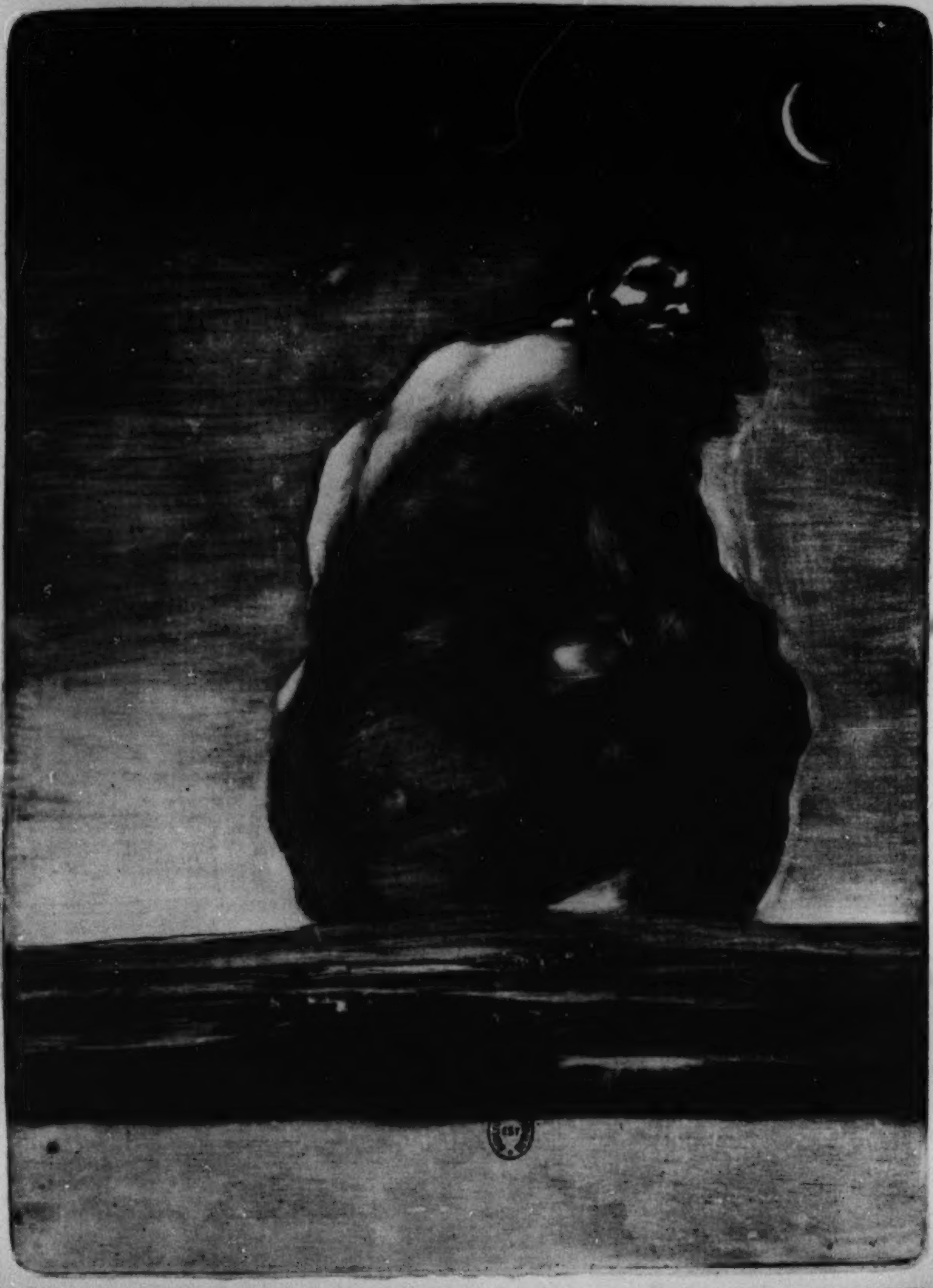
161 FRANCISCO DE GOYA, um 1810

162 FRANCISCO DE GOYA, 1810



165 FRANCISCO DE GOYA

164 FRANCISCO DE GOYA



163 FRANCISCO DE GOYA

GERICAULT, THEODORE

1791 Rouen – 1824 Paris

Maler und Lithograph. Zwischen 1817 und 1823 als Graphiker tätig, verwendet getrennt oder zusammen die verschiedenen lithographischen Techniken (Kreide, Feder oder Tusche). Während eines Aufenthaltes in England im Jahre 1820 entsteht die „Suite Anglaise". Das Pferd ist sein bevorzugtes Thema.

166 *Rückzug aus Rußland*

Lithographie. 442 × 362, 1. Zustand (ohne die Arbeiten im Himmel [Wolken], vor dem Titel), 1818
B. N. Estampes Dc 141b rés.
Delteil XVIII. 13. 1

Die dargestellten Soldaten, die unter so kläglichen Umständen aus Rußland zurückkehren, sind Symbol für die Veteranen der großen Armee, die von den Bourbonen wegen ihres napoleonischen Fanatismus gefürchtet wurden. 250000 Männer waren nach Hause zurückgeschickt worden. Nun verlachte man sie. 1818 fragte daher der Kriegsminister, Marschall Gouvion-Saint-Cyr, in einer feurigen Rede, warum Frankreich plötzlich nicht mehr auf diese Männer stolz sei, die von ganz Europa immer noch bewundert würden. „Unser Heil liegt nicht im Vergessen von soviel Mut!" Die politische Anspielung dieser Lithographie ist eindeutig. Géricault lebte in bonapartistischen Kreisen. Zu seinen Freunden zählten der damals auf Halbsold gesetzte Oberst Bro de Comères und der extrem liberale Maler Horace Vernet; außerdem besuchte er in Brüssel den dort im Exil lebenden J. L. David.

Paris, Bibliothèque Nationale

167 *The flemish farrier (Der flämische Hufschmied)*

Lithographie. 227 × 315
B. N. Estampes Dc 141b rés.
Delteil 33

In London 1821 von Hullmandel gedruckt. Géricault wollte mit dieser Lithographie sowie den anderen vier Blättern, die zu der Folge „Sujets variés — various subjects" gehörten, seine Kunst in England bekannt machen. Er schrieb an Dedreux-Dorcy: „Es schmeichelt mir, daß ich die Folge nicht nur für mich allein veröffentliche, denn bald werden die Kenner, die auf diese Weise meine Bekanntschaft machen, mir Arbeiten geben, die meiner würdiger sind." Wenn Géricault, wie Delacroix behauptet, es niemals fertig gebracht hat, einen Araber darzustellen, so gab es keinen anderen, der besser als er die schweren Kaltblüter wiedergab.

Paris, Bibliothèque Nationale

DELACROIX, EUGÈNE

1798 Charenton – 1863 Paris

Maler. Radierungen und Aquatinta-Blätter seit 1814; nach 1817 Lithographien. Seine bedeutendsten Blätter stammen aus der Zeit um 1828.

168 *Macbeth und die Hexen*

Lithographie. 325 × 270, 1. Zustand, vor der Signatur, vor der Unterschrift; die Ränder der Darstellung sind noch nicht begradigt.
B. N. Estampes Dc 183 rés.
Delteil III. 40. 1

Das Blatt, eines der sechs von diesem Zustand bekannten, stammt aus der Sammlung des Oberst La Combe, eines Freundes von Charlet. Es ist eine frühe Lithographie von Delacroix (1824), die er bei dem Maler Thales Fielding geschaffen zu haben scheint. Ein Gemälde des gleichen Gegenstandes in einer der Lithographie ähnlichen Technik. Die Lichter sind dort mit dem Schaber in die Farbe gekratzt (A. Robaut, Delacroix, 1885, Nr. 118).

Paris, Bibliothèque Nationale

169 *Cheval sauvage (Wildes Pferd)*

Lithographie. 248 × 239, unten signiert und 1828 datiert
Inv. Nr. 59/128
Delteil III. 78. 1 (vor der Schrift)

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

COROT, JEAN BAPTISTE CAMILLE

1796 Paris – 1875 Ville d'Avray

Maler und Radierer. Sein Werk beginnt erst 1845 während seiner dritten Reise nach Italien. Es umfaßt vor allem Radierungen (1857—1865), Glasradierungen und Autographien (1871—1873).

170 *Erinnerung an Italien*

Radierung. 295 × 222, seltener Druck des 1. Zustandes, um 1863
B. N. Estampes Dc 282 i rés.
Delteil V. 5. 1

Im Salon von 1865 ausgestellt und 1930 der Bibliothèque Nationale von Moreau-Nélaton geschenkt. Die Radierung, die Corot mit einer bewundernswerten Freiheit schuf — H. Béraldi (1886) fand sie jedoch zu summarisch — wurde von Bracquemond geätzt. Sie wurde am 1. April 1863 zum ersten Mal (als Nr. 39) von der „Société des Aquafortistes" veröffentlicht. Die Radierungen Corots entstanden zwischen 1845 und 1871. Es ist anzunehmen, daß seine „italienischen Bäume" vielleicht ganz einfach die des Dorfes Marcoussis bei Montléry sind, welche Corot in dieser Zeit auch malte.

Paris, Bibliothèque Nationale

171 *Ein See in Tirol*

Radierung. 112×173, 4. Zustand, um 1863 (nach Robaut 1868).
B. N. Estampes Dc 282 i rés. Blatt aus der Sammlung Robaut
Delteil IV. 4.

Die Radierung erschien im September 1865 in der Zeitschrift „Monde des Arts", die bald darauf einging. Einer der „Windstöße", die Corot zur Zeit seiner „Erinnerung an Mortefontaine" schuf (1864).

Paris, Bibliothèque Nationale

DAUMIER, HONORÉ

1808 Marseille – 1879 Valmondois

Zeichner, Bildhauer, Lithoraph und Maler. Um 1815 in Paris, beschäftigt er sich vor allem mit der Lithographie als Illustration. Er arbeitet mit fanatischem Fleiß und hat bald Erfolg, aber nur bei den Lesern der Wochenschriften und nicht, wie er so sehr erstrebte, bei den Kennern der modernen Malerei. Bei seinem Tode zählte man 4000 Lithographien und 1000 Holzschnitte für Illustrationen.

172 *Le Ventre législatif*

Lithographie. 431 × 280
B. N. Estampes AA 3 rés.
Delteil XX, 131

Erschien im Januar 1834 bei Aubert in der Zeitschrift „Association Mensuelle" und am 7. Februar in der „Caricature". Seltenes ungefaltetes Exemplar (die meisten Abdrucke wurden in Zeitschriften veröffentlicht).
Satirisches Blatt, welches die Regierungsbänke der Chambre des Députés darstellt. In der 1. Reihe von links nach rechts: Guizot, Persil(?), Thiers, Barthe, Soult (Der Präsident des Conseil), d'Argout, Prunelle (ganz vorn), Fulchiron und de Rigny (die Abgeordneten der Rechts-Extremisten). Bevor Daumier diese Lithographie schuf, hatte er fast alle Personen studienhalber in Form von kleinen Büsten aus Ton modelliert. Das Blatt ist ein Beispiel für Daumiers ersten, plastisch-bildhauerischen Stil.
Der „Ventre" ist eine der Karikaturen, die die Regierung Louis-Philippes zu dem Entschluß brachte, gegen die Presse vorzugehen und im Jahre 1835 ein Gesetz zu verabschieden, das ihr die Freiheit entzog. Diese, später in Vergessenheit geratene Lithographie, wurde um 1860 von jungen Bewunderern Daumiers wieder aufgefunden, die sie, wie Bracquemond, „für ein Butterbrot" kauften; jedoch sahen sie darin eine mit den Werken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle vergleichbare Größe. Daumier meinte damals, „nun, vielleicht haben sie recht".

Paris, Bibliothèque Nationale

173 *„Dein Mann will Dir das Armband nicht kaufen"*

Lithographie. 236 × 199, 1. Zustand vor der Schrift
B. N. Estampes Dc 180 c rés.
Delteil 2394. 1

Erschienen im „Charivari" vom 6. Mai 1853. Das Blatt ist 1848 entstanden und von Bedeutung für die Geschichte des Impressionismus, denn es geht den Bemühungen Manets und Monets mehr als 10 Jahre voraus. Ph. Roberts-Jones („De Daumier à Lautrec", 1960) zeigte mittels der Untersuchung der Nummer 1311 auf dem Stein, daß das Blatt von 1848 stammt und es aufgrund seines zu „modernen" Charakters von der Zeitschrift 5 Jahre lang abgewiesen wurde.

Paris, Bibliothèque Nationale

174 *„Versäumen Sie es nicht, mir zu antworten"*

Lithographie. 230 × 194, 1. Zustand vor der Schrift
B. N. Estampes Dc 180 c rés.
Delteil XXVI 2188. 1

Aus der Folge „Les Avocats et les Plaideurs", erschienen im „Charivari" vom 22. Dezember 1851. Mit diesem Blatt, auf dem zwei Rechtsanwälte bei ihrem Gespräch dargestellt sind („versäumen Sie nicht, mir zu antworten, denn ich habe für Sie eine Antwort: das bedeutet, daß unsere Mandanten zwei Plädoyers mehr bezahlen müssen") vollendete Daumier seine Karikaturen auf die „Gens de Justice", die er 1843 begonnen hatte.

Paris, Bibliothèque Nationale

175 *„Wie man Milch macht"*

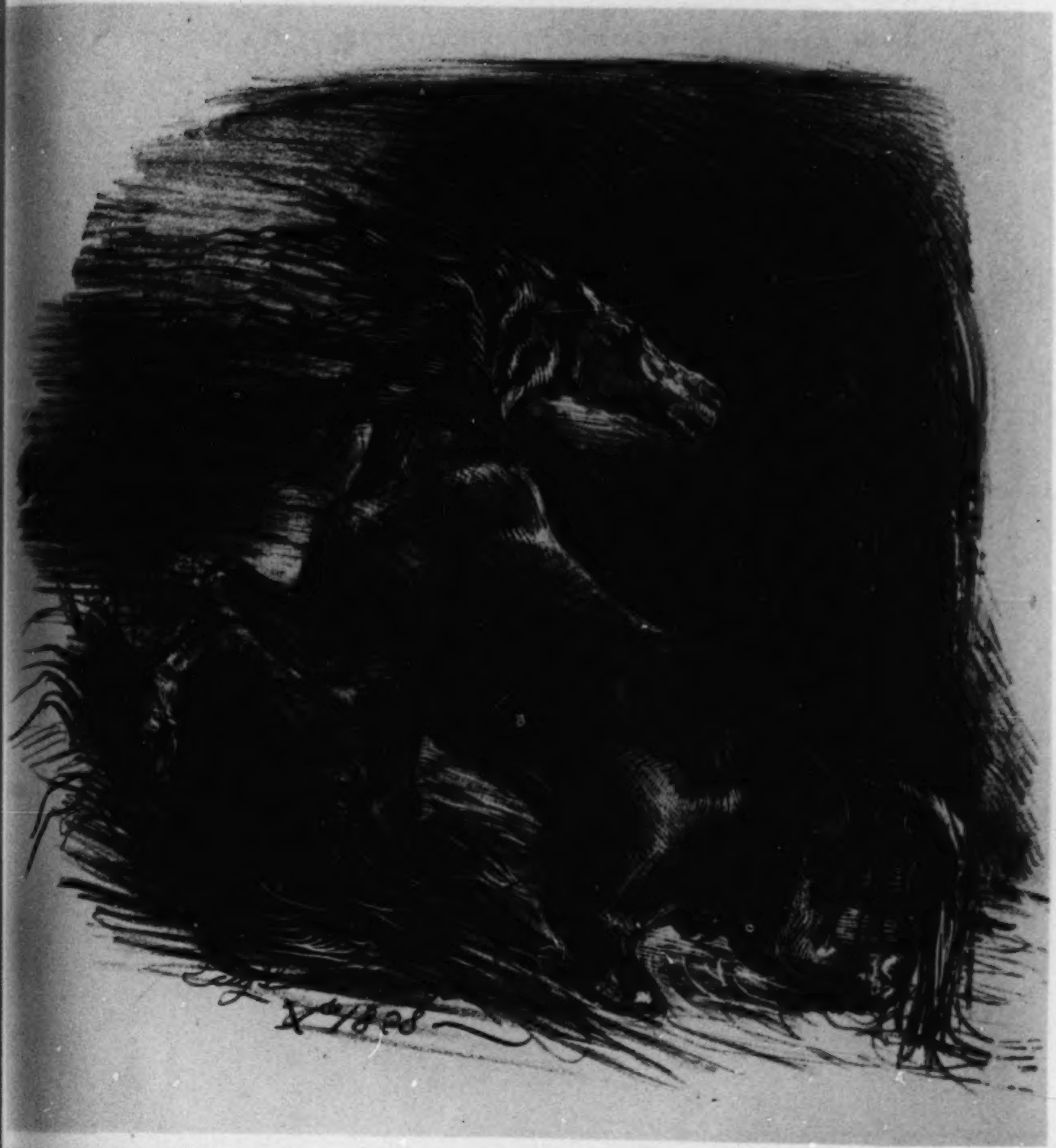
Lithographie. 197 × 260, um 1855
B. N. Estampes Dc 180 c rés.
Delteil XXVII 2726

Für den „Charivari" bestimmtes Blatt. Wahrscheinlich einziger Abzug dieser von der Zensur verbotenen Lithographie; auch eine andere Lithographie über die Metzger beim Herstellen von Lyoner Wurst aus Katzen- oder Hundefleisch war verboten; die Zensur bemerkte auf der letzteren: „Dieses Blatt könnte einem den Geschmack an Wurstwaren für immer verderben."

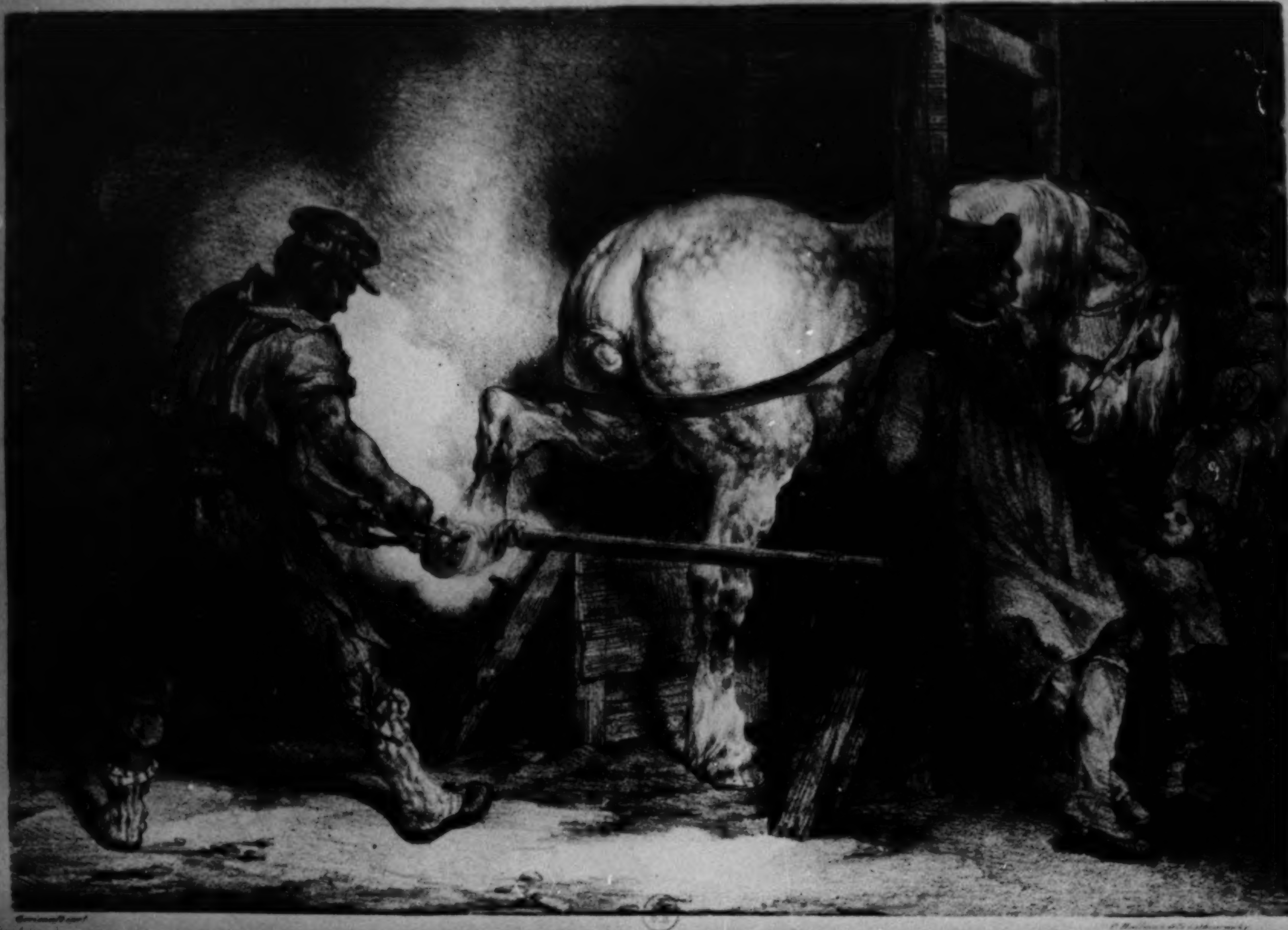
Paris, Bibliothèque Nationale

166 THEODORE GERICAULT, 1818

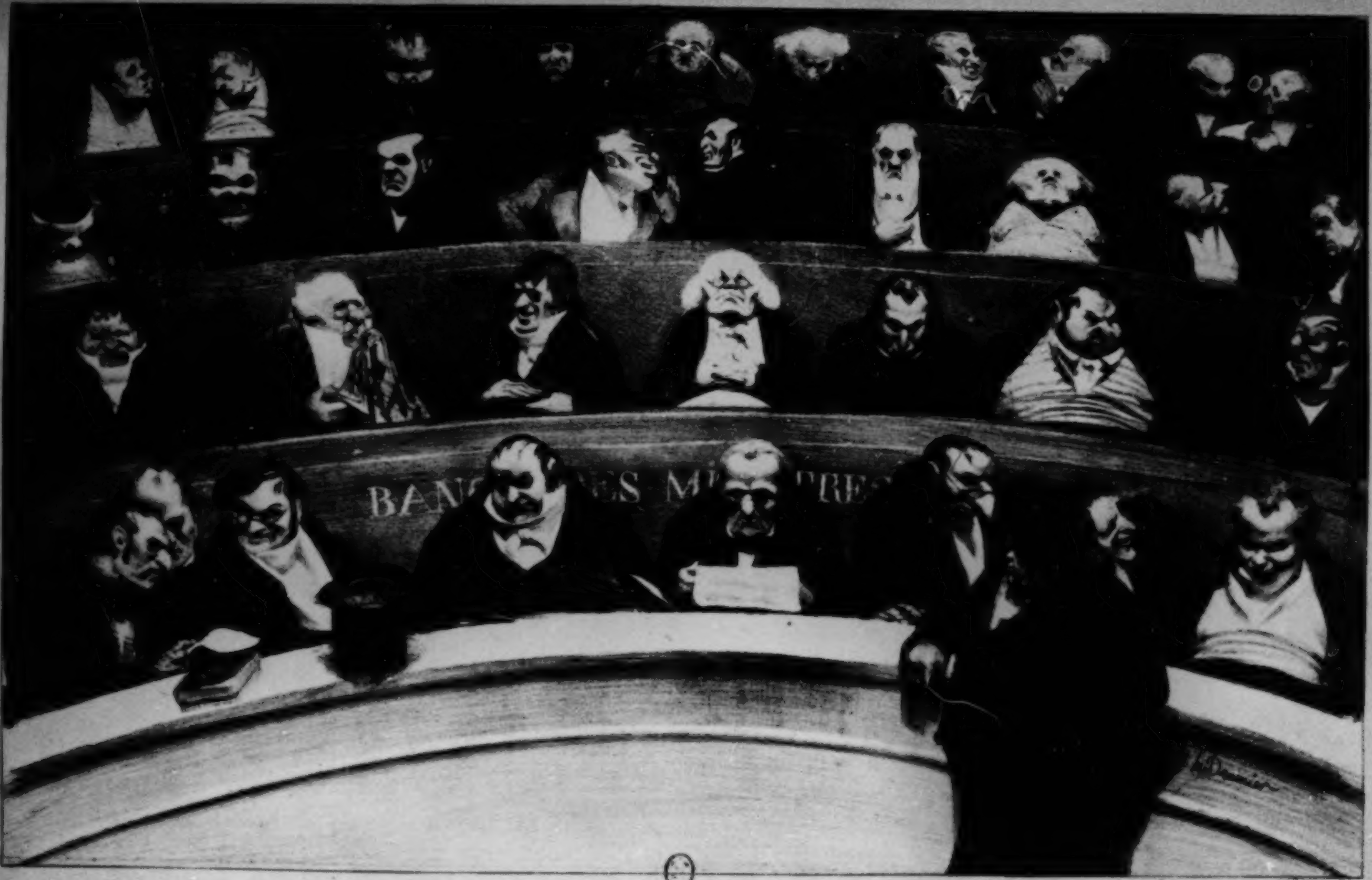
168 EUGÈNE DELACROIX



169 EUGÈNE DELACROIX, 1828



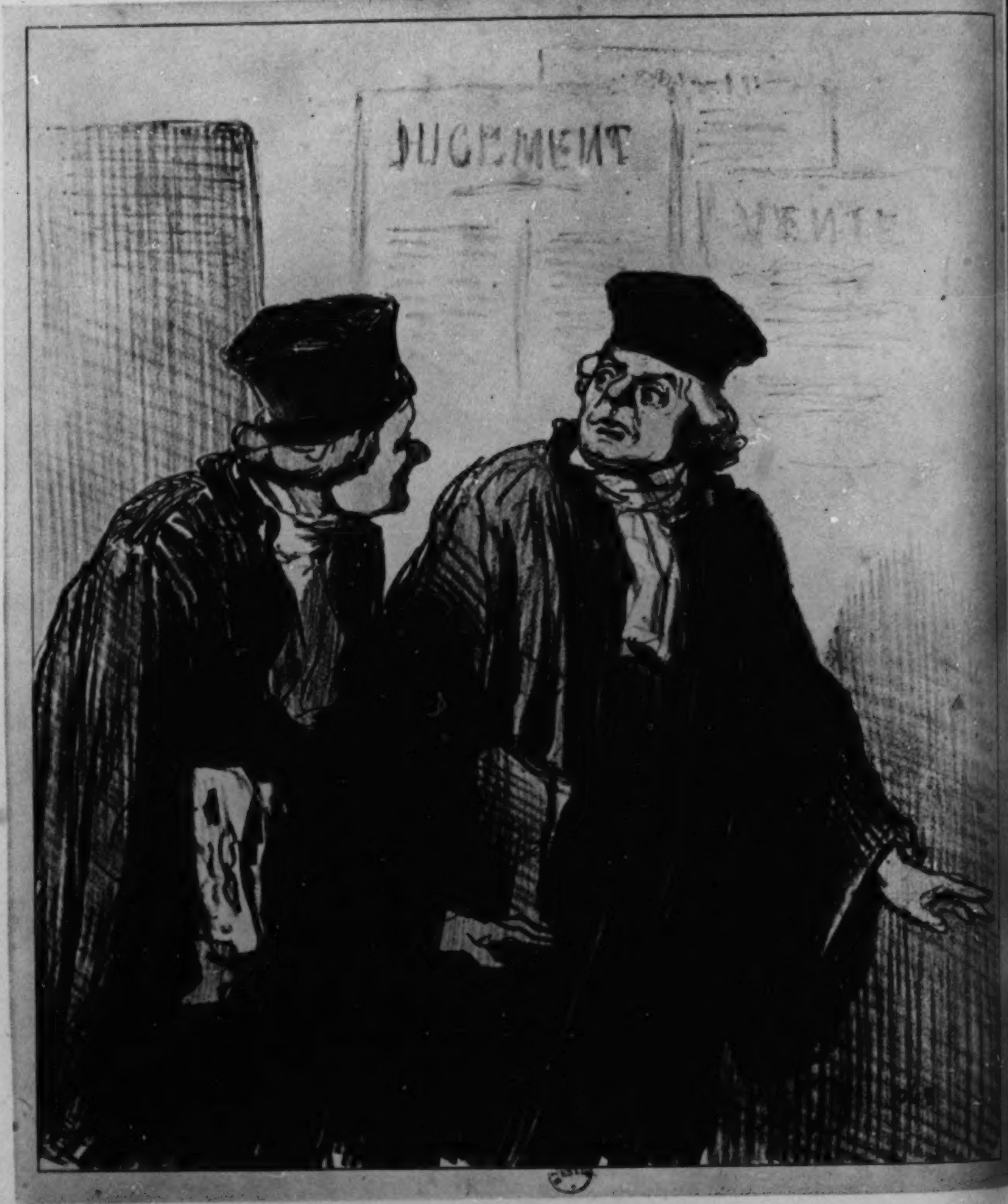
167 THEODORE GERICAULT



LE VENTRE LÉGISLATIF.

Aspect des bancs ministériels de la chambre improstituée de 1834

172 HONORÉ DAUMIER, 1834



174 HONORÉ DAUMIER, 1851

173 HONORÉ DAUMIER, 1848

170 J. B. C. COROT, um 1863

171 J. B. C. COROT, um 1863

MILLET, JEAN-FRANÇOIS
1814 Greville – 1875 Barbizon

Maler und Radierer. Sein Werk umfaßt 6 Lithographien (1849—1858), 2 Glasradierungen (1857) und 20 Radierungen (1855—1863), die in einer etwas rauhen Einfachheit gehalten sind. Nach einigen Probeätzungen, die von Kollegen (Ch. Jacque, Meryon, Bracquemond) abgezogen wurden, wurden zu Lebzeiten des Künstlers alle Radierungen von Delâtre gedruckt. Nach 1900 durch F. Goulding eine neue Auflage für den Verleger Keppel. Seitdem sind die Platten nicht mehr benutzt worden.

176 *Die große Schäferin*

Radierung. 310 × 228, 1862
B. N. Estampes Ef 100 rés.
Delteil I. 18

Von Cadart veröffentlicht, von Auguste Delâtre gedruckt. Eines der schönsten ländlichen Motive Millets, der seit 1855 als Graphiker tätig ist. Der Kritiker und Sammler Ph. Burty widmete ihm schon 1861 in der „Gazette des Beaux-Arts" einen Aufsatz. Die Freiheit der Ausführung dieser Radierung befremdete das zeitgenössische Publikum und selbst noch 1888 empfand Beraldi es als Notwendigkeit, den Radierer Millet zu verteidigen und zu versichern, daß er sich wirklich nicht „über die Leute lustig mache".

Paris, Bibliothèque Nationale

MERYON, CHARLES
1821 Paris – 1868 Charenton

Radierer. Nach kurzer Beschäftigung mit der Malerei wendet er sich unter der Anleitung von Bléry (1849) der Radierung zu und gibt vom folgenden Jahr an die ersten Radierungen der Folge „Eaux-Fortes sur Paris" (1850—1852) heraus. Unter den 103 Blättern des Werkes geben sehr viele Zeugnis vom Elend des Künstlers und von der Verdüsterung seines Geistes.

177 *La Morgue (Das Leichenschauhaus)*

Radierung. 213 × 190, 2. unvollendeter Zustand (vor der Schrift) 1854
B. N. Estampes Ef 397 rés.
Delteil II. 36. 2

Malerische Winkel des alten Paris bilden den Hintergrund für eine dramatische Szene. Im Vordergrund das Leichenschauhaus mit rauchendem Kamin.

Paris, Bibliothèque Nationale

176 JEAN-FRANÇOIS MILLET, 1862

177 CHARLES MERYON, 1854

MENZEL, ADOLPH von
1815 Breslau – 1905 Berlin

Maler, Radierer, Lithograph und Zeichner für den Holzschnitt. Nur vorübergehend Schüler der Berliner Akademie, sonst Autodidakt.

178 *Der Bärenzwinger im Zoologischen Garten*
Lithographie. 489 × 349, Probedruck (ohne Tonplatte)
Inv. Nr. 1926/237—243
E. Bock, Adolph Menzel, Verzeichnis seines graphischen Werks, Berlin 1923, Nr. 404 I; Kat. „Bild vom Stein", München 1961 S. 43, Nr. 240

Blatt 6 der „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen". Das einzige zur Ausgabe gelangte erste Heft erschien 1851 in Berlin. „Als Sohn eines Lithographen von Jugend auf mit dem Steindruck vertraut, hat Menzel in reifen Jahren in einer Folge von 6 Darstellungen verschiedensten Inhalts die Wirkungsmöglichkeiten der Bearbeitung des Steins mit Pinsel, Tusche und Schabmesser erprobt." (Peter Halm)

München, Staatliche Graphische Sammlung

BRESDIN, RODOLPHE
1822 Montrelais – 1885 Sèvres

Radierer und Lithograph. Mit 17 Jahren in Paris; beginnt dort mit Radierungen. Nach der Revolution von 1848 verläßt er Paris, weil er keine Aufträge mehr bekommt und auf der Flucht vor dem bürgerlichen Regime ist, das er bekämpft hatte. Er begibt sich nach Tulle, Toulouse (1853) und Bordeaux (1860—1861), wo er Redon kennenlernt, der in ihm seinen Lehrer sieht. Von 1873—1876 lebt er in Kanada. Wieder in Paris, radiert und lithographiert er Blätter von visionärem Charakter, die seinen Zeitgenossen kaum bekannt wurden. Die Kunstkenner würdigten seine Werke nicht, und so mußte er eine Stelle als Straßenkehrer beim Arc de Triomphe annehmen.

179 *Die Heilige Familie am Rande eines Gießbaches*
Lithographie. 224 × 175
Inv. Nr. 57/174
A. Bouvenne, L'Amateur des Estampes I (1921/22) 53 — I. B. Neumann, 1929, 53 — Boon, De prenten van Rodolphe Bresdin, Amsterdam, 1955, 43.

Bresdin behandelte das Thema der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" öfters. Die hier gezeigte Fassung ist die früheste. Er datierte das Blatt irrtümlich 1835, aber er meinte wahrscheinlich 1853, also das Jahr, in dem er sich in Toulouse niederließ. Dieses Blatt, das Bresdin nach Robert de Montesquiou „La Vigoureuse" nannte und das Redon über den „Bon Samaritain" stellte, ist eine seiner frühesten Lithographien. Mit der feinen Technik der Federlithographie erreicht er hier bereits einen Höhepunkt. Der ausgestellte Druck ist das schönste von diesem Blatt bekannte Exemplar. Die Lithographie erzielt hier eine samtartige Tonigkeit, die an die Schabkunst erinnert.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

180 *Branchage (Äste)*
Radierung. 105 × 69, um 1856
B. N. Estampes Ef 362
Boon 50

Für Bresdins Geist mehr noch als seine Hauptwerke „Der gute Samariter" oder „Die Komödie des Todes" charakteristisch. Man nannte diesen fanatischen Liebhaber von Bäumen, Ästen und Gräsern auch „den unentwirrbaren Radierer".

Paris, Bibliothèque Nationale

179 RODOLPHE BRESDIN

180 RODOLPHE BRESDIN

178 ADOLPH VON MENZEL, 1851

MANET, EDOUARD

1832–1883 Paris

Von Bracquemond angeregt und von Cadart ermutigt, radiert und lithographiert er von 1859—1870 ebenso sehr aus Freude daran, wie auch um seine Arbeit bekannt zu machen. In den letzten Jahren seines Lebens begann er dann nochmals, und seine Richtung weisenden Arbeiten stehen am Anfang der modernen Graphik.

181 *Das Pferderennen*

Lithographie. 365 × 510, seltener Druck des 1. Zustandes vor der Schrift, 1864
B. N. Estampes Dc 300 d rés.
M. Guérin, L'oeuvre gravée de Manet, 1944, 72

Dieses Blatt ist eine der ersten Lithographien des Malers und die Kühnheit, mit der die Bewegung und die Menschenmenge durch Farbtupfen angedeutet wird, überhaupt das Skizzenhafte, das schon die ersten Sammler beeindruckte, steht ganz im Gegensatz zur durchgefeilten Arbeit der damaligen Graphiker. Ohne Zweifel handelt es sich um den Rennplatz Longchamp.
Manchmal wird das Blatt 1863 datiert; es gehört aber tatsächlich zu einer Gruppe von Gemälden aus dem Jahre 1864. Besonders nahe steht es einem Aquarell mit diesem Datum (Fogg Art Museum; K. Martin, Edouard Manet — Aquarelle und Pastelle, 1958 Nr. 7).

Paris, Bibliothèque Nationale

182 *Berthe Morisot*

Lithographie. 203 × 140, 2. Zustand, 1872
B. N. Estampes Dc 300 d rés.
M. Guérin 77

Diese Lithographie geht auf ein Gemälde Manets von 1872 zurück (Slg. Ernest Rouart). Focillon sagt in den „Maitres de l'Estampe" über Manet: „Vielleicht war die Lithographie zu geschmeidig, zu glatt für sein Genie des Fortlassens. Und doch stimmt das lithographierte Porträt der Berthe Morisot durch die kühnen, zusammenfassenden und eine klare Vorstellung gebenden Eigenschaften, bei aller Einfachheit der Mittel, so ganz mit dem überein, was wir von seinen Absichten und seinen Möglichkeiten wissen. Die Züge des Gesichts fehlen fast völlig, die Schwärzen scheinen einer Laune zu folgen und doch fühlen wir, wie sich uns das geheime Wissen um die Echtheit aufdrängt . . ., fraulicher Reiz beschworen durch den genauesten aller Zauberer."
In dem entzückenden Porträt „Tante Berthe" beschreibt sie uns Paul Valéry so: „eine Dame, immer nett angezogen, mit bemerkenswert klaren Gesichtszügen, einem hellen eigenwilligen Gesicht von fast tragischem Ausdruck . . . Und ihre Augen, sie waren fast zu groß und so kraftvoll dunkel, daß Manet in mehreren Porträts, die er von ihr machte, die düstere und magnetische Form festhalten wollte und sie schwarz malte statt grünlich, wie sie wirklich waren . . ."

Paris, Bibliothèque Nationale

183 *Der Rabe*

Lithographie. 3 Blätter, 380 × 300, 290 × 276
B. N. Estampes Dc 300 d rés.
M. Guérin, 86 b, c, d (II. Zustände)
a) Le Corbeau sur le buste
b) A la fenêtre
c) La chaise

Von Edgar Allan Poe, übersetzt von Mallarmé mit Lithographien von Manet. Das von Lesclide verlegte Buch, zwar eines der schönsten dieser Art, hatte teils aufgrund seines Formates und teils wegen seiner Illustrationen keinen Verkaufserfolg. Manet und Mallarmé hatten jedoch inzwischen die Kritiker benachrichtigt, Exemplare verschickt und an Journalisten geschrieben. Mallarmé erhielt von Swinburne einen begeisterten Brief; ein amerikanischer Verleger schlägt Manet vor, ihm sofort tausend Exemplare zu verkaufen.

Paris, Bibliothèque Nationale

184 *Illustrationen zu „Après-midi d'un faune"* von Mallarmé

4 Holzschnitte. 1876
B. N. Estampes Dc 300 d rés.
M. Guérin 93
a) Der Faun, 72 × 123
b) Die 3 badenden Frauen, 48 × 98

Das Gedicht war dem Verleger Lemerre vorgeschlagen worden, der sich auf Rat Anatol France's weigerte, es zu verlegen. So erschien es im Mai 1876 bei Derenne. Die französischen Kritiker urteilten sehr streng über die Zusammenarbeit zwischen Manet und Mallarmé und sprachen von einem „verbrecherischen Komplizentum" (Le National), „Eau-forte et colle forte" (starkem Wasser und starkem Kleister). Einzig Mendès schrieb einen anerkennenden Artikel, indem er auf die Neuheit der Darstellung hinwies. Die englische Kritik war sehr günstig.

Paris, Bibliothèque Nationale

DEGAS, EDGAR

1834–1917 Paris

Maler und Graphiker. Nur für eine Reise nach Italien (1856) und eine nach New Orleans (1873) verläßt er seine Vaterstadt. Seit 1885 radierte er ein Selbstbildnis, Bildnisse seiner Familie und von Freunden — das von Manet (1864), von Mary Cassatt im Louvre sowie einige Blätter von Wäscherinnen und Tänzerinnen (1875—1880). Aus dieser Zeit stammen auch seine Lithographien mit den gleichen Themen. Desgleichen schuf er eine Reihe von Monotypien, die zu den Meisterwerken dieser Technik gehören.

185 *Aux Ambassadeurs*

Radierung. 267×295, 2. Zustand, 1875
B. N. Estampes Dc 327 dh rés.
Delteil 26. 2

Wenig bekanntes Blatt, da kaum Abdrucke gemacht wurden. Degas hat bei dieser Radierung lange nach vollendeter Wirkung gesucht. Es sind fünf Zustände mit jeweils abgeänderter Beleuchtung bekannt. „Les Ambassadeurs" ist ein Café auf den Champs-Elysées, wo Degas auch Mlle. Bécat dargestellt hat und Toulouse-Lautrec 1892 sehr oft arbeitete.

Paris, Bibliothèque Nationale

186 *Mary Cassatt im Louvre*

Radierung und Aquatinta. 270 × 237, 6. Zustand, 1876
B. N. Estampes Dc 327 dh rés.
Delteil IX 30. 6

Mary Cassatt, amerikanische Malerin und Graphikerin. Seit 1874 in Frankreich. J. Rewald datiert ein Pastellbild, auf dem die beiden Frauen, im Gegensinn, aber sehr ähnlich, Bilder betrachten, auf etwa 1879.

Paris, Bibliothèque Nationale

187 *Nach dem Bade*

Lithographie. 310 × 305
B. N. Estampes Ef 100 a rés.
Delteil 64. 5

Eine der Studien, die wahrscheinlich zwischen 1885 und 1905 entstanden; diese scheint 1889 entstanden zu sein, dem Jahr, in dem auch I. Huysmans von ihr spricht. Degas nimmt zu dieser Zeit nicht mehr Literaten, junge Frauen der Gesellschaft oder Tänzerinnen als Modelle, sondern kehrt zu den Berufsmodellen zurück, deren besondere Anmut er rühmte: „Im Volke findet man die Anmut".

Paris, Bibliothèque Nationale

188 *Weiblicher Akttorso*

Monotypie. 500×395, um 1880
B. N. Estampes Ef 100 a rés.

Einer der ersten von den folgenden sehr verschiedenen Akte Degas' und eine seiner ersten Monotypien. Ehemals Sammlung Viau.

Paris, Bibliothèque Nationale

189 *Landschaft im Rhônetal*

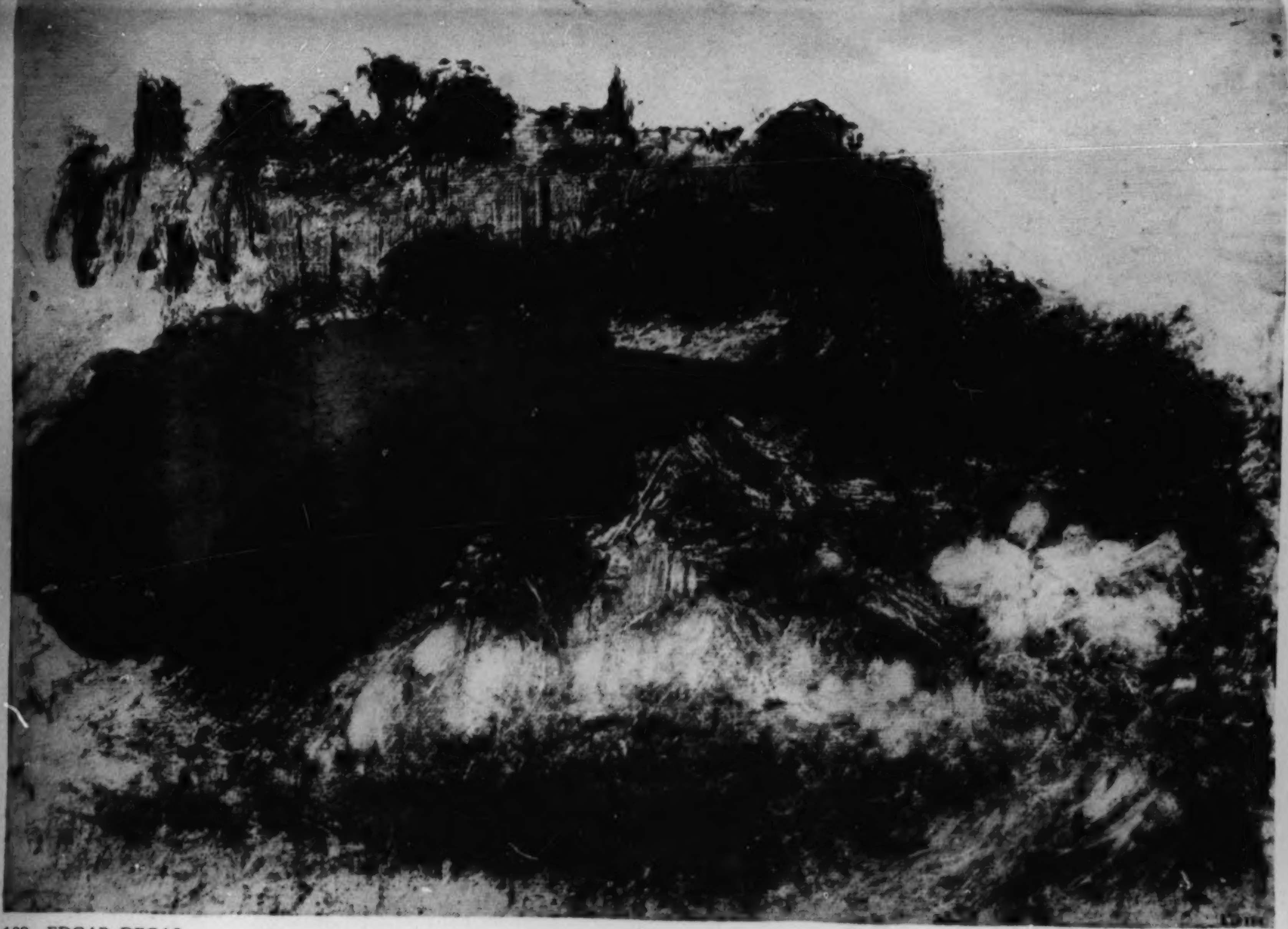
Monotypie. 300 × 400, 1895
B. N. Estampes Ef 100 a rés.
J. Adhémar, Gazette des Beaux-Arts, 1964

Eine der farbigen Monotypien Degas'. Die Farbe ist dabei nicht später hinzugefügt, sondern mitgedruckt worden und ein wichtiges Element der Monotypie. Es kann sich sowohl um eine Landschaft aus der Gegend um Lyon als auch um eine in Burgund handeln.

Paris, Bibliothèque Nationale

182 EDOUARD MANET

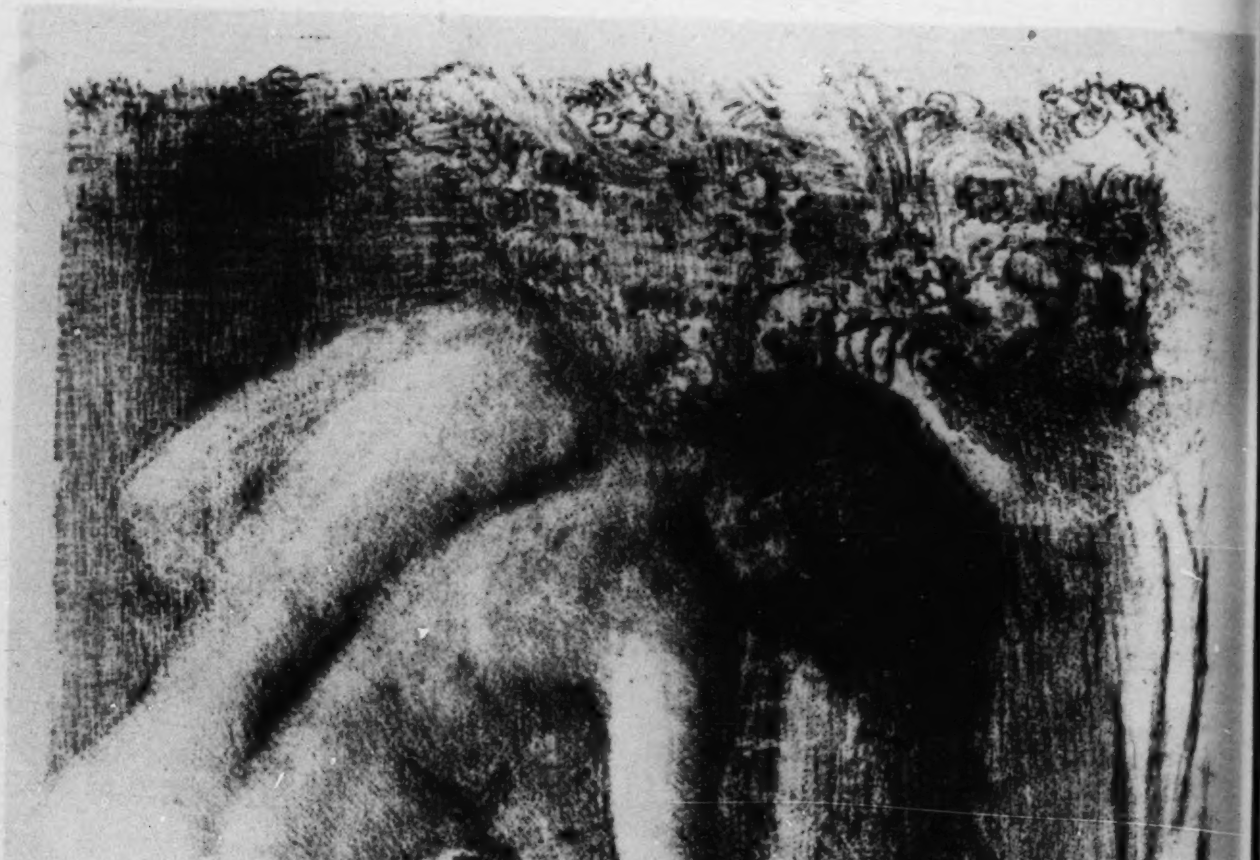
181 EDOUARD MANET, 1864



189 EDGAR DEGAS

185 EDGAR DEGAS, um 1875

186 EDGAR DEGAS, 1876



187 EDGAR DEGAS

38 EDGAR DEGAS, um 1880

RODIN, AUGUSTE
1840 Paris – 1917 Meudon

Bildhauer, Zeichner (Aquarelle) und Graphiker. Schüler des Bildhauers Carrier-Belleuse. Elf Kaltnadelradierungen zwischen 1881 und 1893 (u. a. Victor Hugo, Henri Becque) und 6 Lithographien in der Art seiner Aquarelle, davon fünf für den „Jardin des Suplices" von Octave Mirbeau, die bei Vollard veröffentlicht wurden.

190 *Victor Hugo* (Dreiviertelprofil)
Kaltnadelradierung. 222 × 176, 2. Zustand mit der Widmung: „Meinem wahren Freund und Meister Legros", 1884
B. N. Estampes AA 3 rés.
Delteil VI. 6. 2

Eines der letzten Porträts von Victor Hugo, der am 22. Mai 1885 starb. Rodin verjüngt auf dieser Radierung Hugo und gibt ihm ein lebhafteres Aussehen, als es Photographien von ihm zeigen. 1881 ist Rodin während einer Reise nach England Gast von Alphonse Legros und beginnt auf dessen Veranlassung zu radieren.

Paris, Bibliothèque Nationale

REDON, ODILON
1840 Bordeaux – 1916 Paris

Maler und Graphiker, Schüler Gérômes und geistiger Nachfolger Moreaus, wurde zur Radierung und Lithographie von Bresdin angeregt. Seit 1878 lithographiert er und kommt im wesentlichen dadurch mit der Öffentlichkeit in Berührung. Diese Technik gibt er gleichzeitig mit der Kohlezeichnung auf. Mehrere 1897 entstandene farbige Lithographien weisen auf die Richtung hin, die er nun einschlägt. Er veröffentlicht zwischen 1879 und 1899 dreizehn lithographische Folgen und zahlreiche Einzelblätter zu Edgar Poe, der „Versuchung des heiligen Antonius" von G. Flaubert und der „Apokalypse" von Huysmans.

191 *Pégase captif (Der gefangene Pegasus)*
Lithographie. 338 × 296, 1. Zustand, 1889
B. N. Estampes Dc 354 t. III.
A. Mellerio, Odilon Redon, 1913, 102. 1

Druck auf aufgewalztem China von Becquet, Paris. Auflage von 100 Exemplaren vorgesehen, wovon höchstens 25 gedruckt wurden. 1891 im Verkauf. Die Vorzeichnung befindet sich in der Sammlung von M. Laurent, Charleroi.

Pegasus, das Symbol der poetischen Inspiration, ist eines der bekanntesten Blätter aus dem Werk Redons. Gemälde Redons, die zwischen 1905 und 1908 entstanden sind, stellen den freien und triumphierenden Pegasus dar.

Paris, Bibliothèque Nationale

192 *Les yeux clos (Die geschlossenen Augen)*
Lithographie. 314 × 241, 1. Auflage, 1890
B. N. Estampes Dc 354 t. III
A. Mellerio 107

Druck auf aufgewalztem Chinapapier von Becquet, Paris. Auflage von 50 Exemplaren. Für die Lithographie, die dem zur gleichen Zeit geschaffenen Gemälde entspricht, stand die Frau des Künstlers Modell. Redon soll sich hier an die geschlossenen Augen von Michelangelos „Sklaven" im Louvre erinnert haben. „Er schläft", schreibt er in seinem Tagebuch, „und die sorgenvollen Gedanken hinter dieser Stirn aus Marmor versetzen die unsrigen in eine bewegende, nachdenkliche Welt".

Paris, Bibliothèque Nationale

RENOIR, PIERRE-AUGUSTE
1841 Limoges – 1919 Cagnes

Maler. Auf Veranlassung von Bewunderern und Verlegern (A. Marty, Th. Duret, Vollard, V. J. Roux-Champion) versucht er sich in der Schwarzweißkunst. Etwa 20 Radierungen und 30 Lithographien (schwarz-weiß und farbig) zeigen, wie auch seine Gemälde, seine Liebe zu blühenden Formen und perlmutterfarbenen, in diffusem Licht gebadeten Körpern.

193 *Halbfigur einer jungen Frau* (Mlle. Diéterle)
Lithographie. 520 × 405, Auflage von 100 Exemplaren, 1892
B. N. Estampes Dc 450
Delteil XVII 26

Mlle. Diéterle, von dem Sammler Gallimard lanciert, sang in den „Nouveautés". Michel Zamacois, der ihren Charme mehr als ihr Talent schätzte, nannte sie „le sexe aphone".

Paris, Bibliothèque Nationale

190 AUGUSTE RODIN, 1884

191 ODILON REDON, 1889

192 ODILON REDON, 1890

193 PIERRE-AUGUSTE RENOIR, 1892

204 EDOUARD VUILLARD, 1899

WHISTLER, JAMES ABBOT MC NEIL

1834 Lowel (USA) – 1903 London

Maler und Graphiker. Verbringt seine Jugend in Rußland, dann in Amerika. Seit 1851 befaßt er sich mit der Graphik. Freund von Degas, Legros, Bracquemond und Fantin-Latour, veröffentlicht er bei Delâtre 1858 eine erste Folge, 1859 Radierungen mit Ansichten von der Themse. Durch die Veröffentlichung von 40 Radierungen aus Venedig löste er eine Revolution in der Graphik aus. Seine hellen, im impressionistischen Stil behandelten Blätter standen im Gegensatz zu der damaligen Kunst.

194 *Nocturne (Nachtstück)*

Radierung. 201 × 294, 3. Zustand, 1879
B. N. Estampes Ec 123 rés.
E. G. Kennedy, The etched work of Whistler, 1910, 184—3

Eine von 40 Radierungen der Venedig-Folge. 1879 wurde Whistler infolge von Mißerfolgen in seiner Malerei gezwungen, London zu verlassen und einen Auftrag der „Fine Arts Society" für 12 Radierungen über Venedig anzunehmen. Im Jahre 1880 kehrte er mit 40 Blättern zurück. Sie waren in einer völlig neuen, impressionistischen und vereinfachenden Technik gehalten, die sich darauf beschränkt, die Umrisse nur ahnen zu lassen. Er druckt und zieht sie selbst ab. Bei einer ersten Ausstellung hat er damit wenig Erfolg, 1883 zeigt er sie von neuem in einem in Gelb und Weiß gehaltenen Saal; der ausführliche Katalog enthält, mit dem Whistler eigenen Gefühl für die Herausforderung, Auszüge der strengen Urteile der damaligen Kritiker.

Paris, Bibliothèque Nationale

GAUGUIN, PAUL

1848 Paris – 1903 Tahiti

Maler und Graphiker. Seine Zinkographien (seit 1889) und Lithographien, Monotypien und Holzschnitte haben Martinique, die Bretagne, Arles und Tahiti zum Gegenstand. 1891 entsteht ein Bildnis Mallarmés. Seine mit dem Taschenmesser geschnittenen Holzschnitte aus Tahiti (1891—1893, 1895—1903) tragen zu einer neuen Auffassung des illustrierten Buches bei. Sie sind von großem Einfluß auf die Fauves.

195 *Manao Tupapau* (Elle pense au revenant)

Holzschnitt. 203 × 362, links unten monogrammiert
Inv. Nr. 56/25
M. Guérin, L'oeuvre gravée de Gauguin, 1927
Zustand zwischen Guérin 19 (1. Fassung, 2. Zustand) und Guerin 20 (3. Zustand).

Gedruckt wie Guérin 19. Einer der wenigen Drucke, die Gauguin selbst vom Holzstock abzog und somit nicht ein Druck von Roy, wie Guérin für den 3. Zustand angibt. Gedruckt, wie im 1. u. 2. Zustand, mit brauner Ockerfarbe über Schwarz. Der Druck zeigt aber schon die Arbeiten mit dem Hohlmeißel an verschiedenen Stellen, z. B. an den Füßen, wie im 3. Zustand. Aus dem Nachlaß des Malers O'Connor, eines Freundes von Gauguin.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

196 *Manao Tupapau*

Holzschnitt. 355 × 204, 3. Zustand, um 1892
B. N. Estampes Dc 600 rés.
Guérin 20

Druck in rot, braun, grün und weiß, entstanden zwischen der Auflage von Lucien Roy und der Pola Gauguins. Der Holzschnitt entstand in Tahiti zur gleichen Zeit wie das Gemälde des gleichen Themas (Sammlung A. Conger Goodyear, New York). Gauguin schätzte die Bedeutung seiner Holzschnitte hoch ein. „Gerade weil diese Technik auf die primitivsten Anfänge dieser Kunst zurückgeht, ist sie interessant". Das ausgestellte Exemplar ist weder einer der zweifellos etwas ungeschickten eigenhändigen Abzüge Gauguins, noch gehört er zu denen, die er in Paris Ende 1893 von dem Drucker Lucien Roy durchführen ließ, sondern ist einer der wenige Exemplare umfassenden Drucke Vollards, die zwischen 1893 und 1900 entstanden.

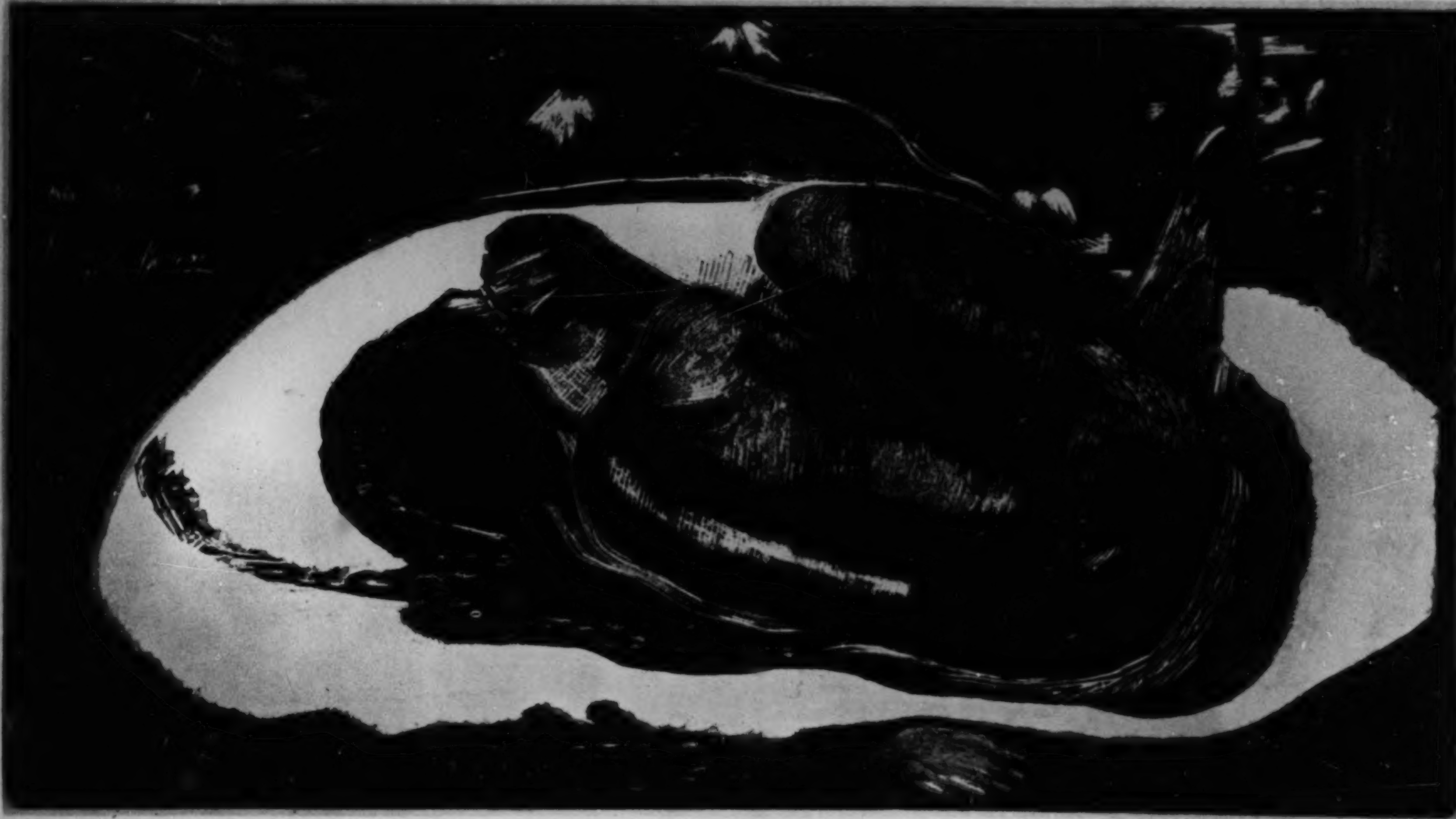
Paris, Bibliothèque Nationale

197 *Manao Tupapau* (Elle pense au revenant, ou l'esprit des morts veille)

Lithographie. 180 × 271, 4. Fassung
Inv. Nr. 56/24
Guérin 50

1894 in Paris zwischen den beiden Aufenthalten in Tahiti entstanden. — Der hier ausgestellte Druck in schwarz auf gewöhnlichem lithographischem Papier weicht von den bei Guérin angegebenen Drucken in Braun ab. Nach Schniewind (mündliche Mitteilung) gibt es von diesen Drucken in Schwarz nur wenige Exemplare. Herkunft: von dem Kunsthändler Destrée, der früher bei Durand-Ruel in Paris tätig war.

Amsterdam, Rijksprentenkabinet



195 PAUL GAUGUIN

197 PAUL GAUGUIN

194 J. A. Mc NEIL WHISTLER, 1879

TOULOUSE-LAUTREC, HENRI de
1864 Albi – 1901 Malromé

Maler. Seine etwa 336 Lithographien entstanden zwischen 1892 und 1900; seine 30 Plakate zwischen 1891 und 1896. Sie stellen eine abgeschlossene und aufgeputzte Welt dar (Zirkus, Bar, Kaffeehaus, Straße, Rennplatz), in der sich Lautrec glasklar beobachtend, aber doch voller Sympathie bewegte. Die japanische Kunst, die damals eine große Wirkung auszuüben begann, beeinflußte Toulouse-Lautrec stark. Er übernimmt von ihr die Eigenart der Einteilung des Blattes, die starken Konturen, die Verfeinerung der Farben.

198 *May Belfort, grüßend*

Lithographie. 372 × 270, 1895
B. N. Estampes Dc 361 rés.
Delteil X 117

Eines der 60 Exemplare auf Velinpapier. Der extravagante Hut dieser irländischen Sängerin, die in Paris bei den „Décadents" auftrat, entzückte Lautrec ebenso wie die dunklen Akzente des Pelzes, ihre Katze und ihr absichtlich ausdrucksloses Gesicht, auf dem nicht, wie sonst meistens bei Lautrec, das Licht der Bühne spielt.

Paris, Bibliothèque Nationale

199 *Umschlag für die Folge „Elles"*

Farblithographie. 523 × 400, 1. Zustand, 1896
B. N. Estampes Dc 361 rés.
Delteil XI 179. 1

Die Folge besteht aus 10 Lithographien in Farbe, bei Gustave Pellet im April 1896 veröffentlicht, und stellt das Leben der Mädchen in einem geschlossenen Haus dar. Lautrec wollte mit diesen Lithographien zeigen, daß diese Frauen in keiner Weise „Verzweifelte" waren, wie sie die Presse benannte. Er stellte die Welt der Ausschweifung mit der unerbittlichen Klarheit eines Mikroskops dar.

Paris, Bibliothèque Nationale

200 *La grande Loge*

Farblithographie. 512 × 400, Januar 1897
B. N. Estampes Dc 361 rés.
Delteil 204
Probedruck, der Bibliothèque Nationale von der Mutter Lautrecs geschenkt.

In dieser Loge des Kaffeehauses sehen wir nicht — wie sonst so oft bei Lautrec — die elegante und mondäne Welt, sondern zur Rechten die Pächterin einer Gaststätte, in der Lesbierinnen verkehren, an ihrer Seite eine ihrer Kundinnen; im Hintergrund den Kutscher Rothschilds.

Paris, Bibliothèque Nationale

ENSOR, JAMES
1860 – 1949 Ostende

Maler, Radierer, Schriftsteller und Komponist. Ensor radierte seit 1886.

201 *Die Kathedrale*

Radierung. 240 × 180, rechts oben signiert und 1886 datiert
Inv. Nr. 10/3054
Delteil XIX 7 — A. Croquez, L'oeuvre gravée de James Ensor, 1947. 7

„... derart absterbend steht die Kathedrale über dem volkerfüllten Markt, der seine Schrecknisse und Narreteien, die Ausgelassenheit des Karnevals und die Beklommenheit der Panik, gleich einem trüben Schlamm an ihren Sockel spült. Doch über diesem Andrang rüder Gegenwart und wüster Spukgestalten erhebt sie sich weit über alle Rahmenschranken in Dämmerungen der Unendlichkeit ..." (Wilhelm Fraenger, in: Die Graphischen Künste, 1926, S. 81 f.)

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

202 *La vengeance de Hop Frog*

Radierung. 359 × 251, signiert und 1898 datiert
Inv. Nr. P 3—1929
Delteil XIX. 112 II. — Croquez 111

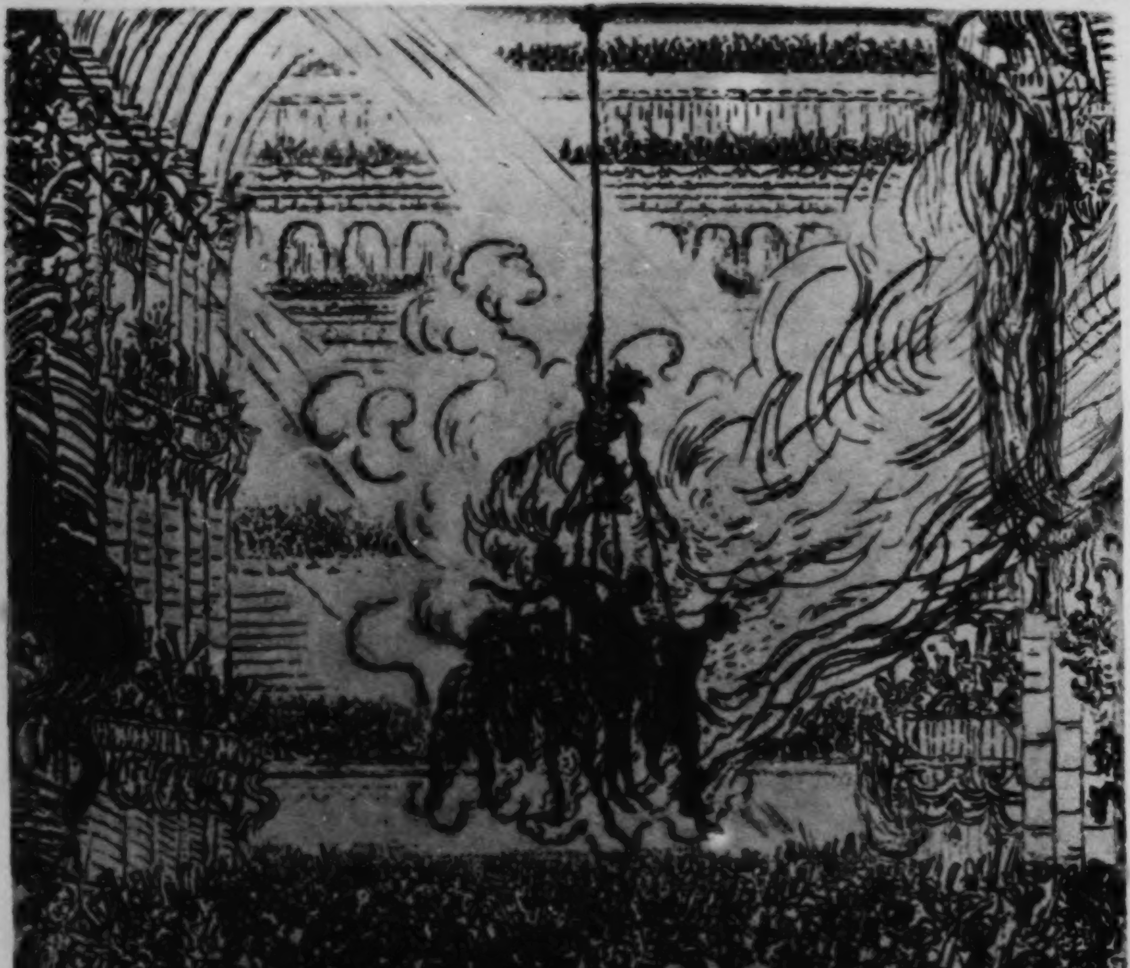
Ensor hat selbst einmal geschrieben, daß er sich die Entwicklung der Kunst von der gotischen Linie über die Farbe der Renaissance zum Ausdruck des Lichts vollziehen sähe. Hop Frog, eine Illustration der gleichnamigen Erzählung von Edgar Allen Poe, ist der höchste Ausdruck von Ensors Streben, Licht im Schwarz-Weiß zum Ausdruck zu bringen. Merkwürdigerweise ist die Linie in dieser Radierung dabei noch ein wichtigeres Element, eine Linie, die man beinahe noch gotisch nennen könnte.

Den Haag, Gemeente Museum

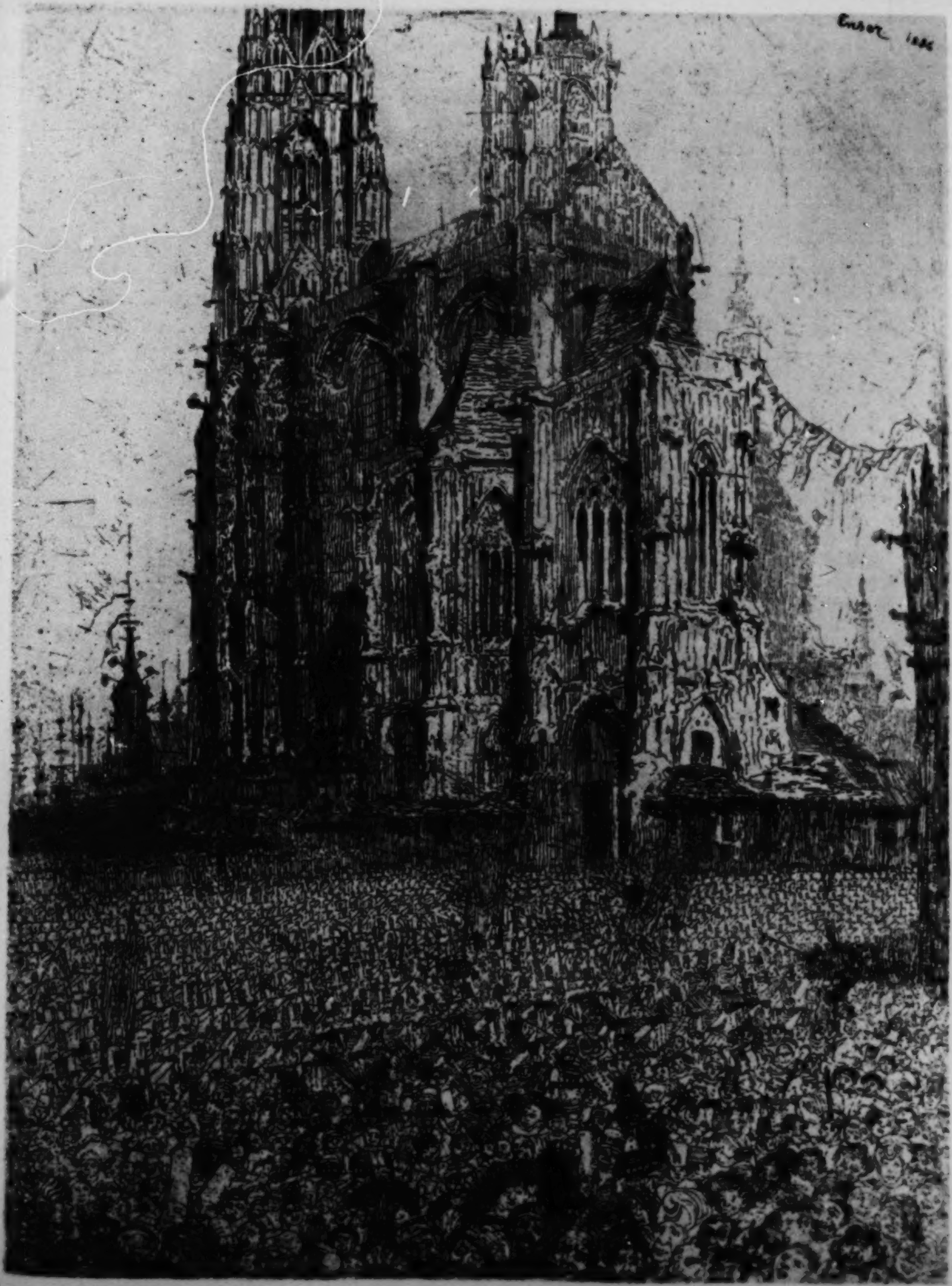
199 HENRI DE TOULOUSE LAUTREC, 1896

200 HENRI DE TOULOUSE LAUTREC, 1897

198 HENRI DE TOULOUSE LAUTREC, 1895



202 JAMES ENSOR, 1898



201 JAMES ENSOR, 1886

BONNARD, PIERRE

1867 Fontenay-aux-Roses – 1947 Cannet

Maler und Graphiker. Neben Vuillard, Maurice Denis und Vallotton zur Gruppe der „Nabis" gehörend. Die Wirkung seiner Farblithographien, die in der Hauptsache große Flecke und weniger Linien aufweisen, hat auch heute noch nicht nachgelassen. Die Unbefangenheit seiner Improvisationen auf Kupfer (Radierungen und Kaltnadelradierungen) wurde vor allem in den prachtvollen Ausgaben von Ambrose Vollard von den Bibliophilen geschätzt. Bonnard hat eine größere Freiheit der Zeichnung herbeigeführt.

203 *Der Arc de Triomphe von der Porte Dauphine aus*

Lithographie in fünf Farben, 320 × 480, 1895
B. N. Estampes Ef 500
Cl. Roger-Marx, Bonnard-Lithographe, 1952, 67

Blatt 12 der Folge „Quelques aspects de la vie de Paris", bei Vollard verlegt. Seit 1892 entstehen Plakate und farbige Lithographien. Schon 1893 sagte G. Geffroy über Bonnard, daß „keiner feinfühliger als er das Bild einer Straße, die vorüberhuschenden Silhouetten, einen farbigen Fleck, den man durch den feinen Dunst der Stadt hindurch sieht, einzufangen weiß".

Paris, Bibliothèque Nationale

VUILLARD, EDOUARD

1868 Cuiseaux – 1940 La Baule

Maler und Graphiker. Zwischen 1891 und 1938 schuf er 67 Lithographien und Radierungen. Seine ersten Farblithographien stammen aus dem Jahre 1893 und sind für die Nabis bei ihrer Beschäftigung mit der Graphik von großem Interesse.

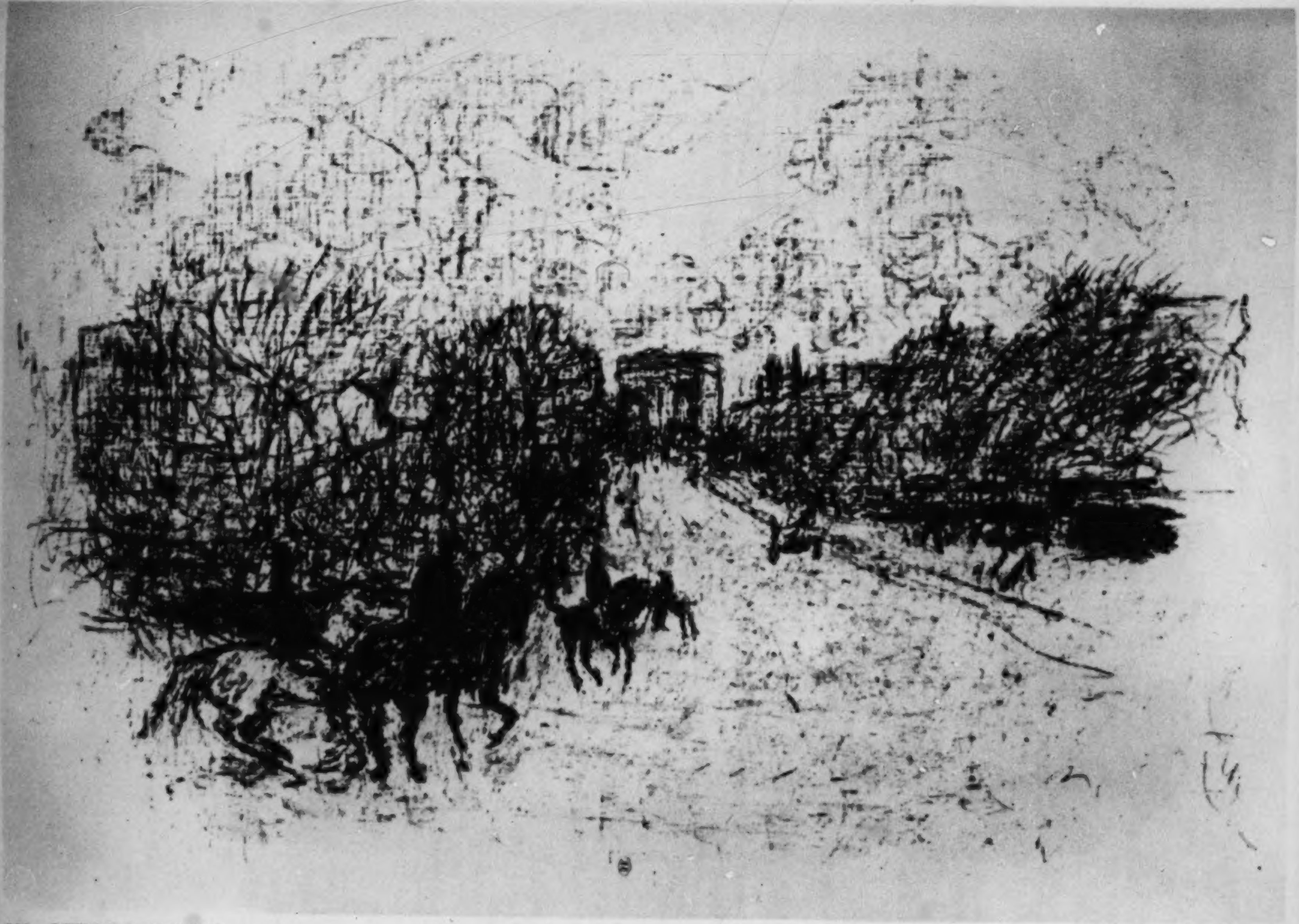
204 *Die Köchin*

Farblithographie. 335 × 265, 2. Zustand, 1899
B. N. Estampes Ef 499

Cl. Roger-Marx, Vuillard. L'oeuvre gravée, 1948, 42. 2

Das Blatt ist revolutionär. Es zeigt nicht die schlampige Frau, wie sie nach dem „Pot-Bouille" von E. Zola klassisch geworden ist, sondern ein Interieur; der emaillierte Rand des Herdes entspricht in seiner Farbe der Bluse der Köchin.

Paris, Bibliothèque Nationale



203 PIERRE BONNARD

MUNCH, EDVARD

1863 Löiten (Norwegen) – 1944 Ekely bei Oslo

1885, 1889, 1896/97 Aufenthalte in Paris. 1892 erregt in Berlin eine Ausstellung seiner frühen Hauptwerke einen Skandal. Während der Aufenthalte in Paris Entwicklung seiner Technik der farbigen Lithographie und des farbigen Holzschnittes. Er kommt dort mit dem Kreis der Symbolisten (Stephane Mallarmé) in Berührung. Seine Kunst dringt zur Darstellung neuer seelischer Bereiche und starker Erregungen vor. Damit übt er — gehaltlich und formal — eine starke Wirkung auf den Expressionismus aus. Seit 1909 lebte er dauernd in Norwegen.

205 *Mondschein*

Holzschnitt. 460 × 555
Inv. Nr. 1957/511
G. Schiefler, Verzeichnis des graphischen Werkes Edvard Munchs bis 1906. Berlin 1907. Ähnlich Sch. 81 c 1. Fassung 1896.

Mehrfarbiger Druck von zwei Platten, deren eine in mehrere Stücke zersägt ist. Die erste Platte trägt die Zeichnung; mit den Teilen der anderen sind Töne übergedruckt. (Schiefler)

München, Staatliche Graphische Sammlung

206 *Madonna* (Idealvorstellung des Momentes der Empfängnis)

Lithographie (Tusche u. Kreide), Druck von vier Steinen. 820 × 588; rechts unten handsigniert
Inv. Nr. 229 263 (Slg. Osthelder)
Schiefer 33 A. b. 2

Der Zeichnungsstein stammt aus dem Jahre 1895, die farbigen Steine sind 1902 entstanden.

München, Staatliche Graphische Sammlung

207 *Eifersucht*

Lithographie auf Japanpapier. 655 × 950, signiert: Edv. Munch
Inv. Nr. 1912/274
Schiefler 58

1896 entstanden. Die Darstellung umfaßt einen größeren Bildausschnitt als Munchs Lithographie (Schiefler 57) des gleichen Jahres.

Wien, Graphische Sammlung Albertina

208 *Aktfigur (Die Sünde)*

Farblithographie. 695 × 395, 1901
Inv. Nr. 53/388
Schiefler 142

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

NOLDE, EMIL

1867 Nolde – 1956 Seebüll

Seit 1906 in Berlin, 1906—1908 Mitglied der „Brücke"; 1910 Gründung der „Neuen Sezession" in Berlin; 1911 Begegnung mit Ensor. 1913/14 Reise nach dem Fernen Osten und der Südsee.

209 *Hamburg, Binnenhafen*

Radierung. 445 × 600, 1910, 2. Zustand, handsigniert
Inv. Nr. 1912/147
Schiefler, Das graphische Werk Emil Noldes bis 1910, Berlin 1911, 93. 144

Wien, Graphische Sammlung Albertina

210 *Junges Paar*

Farblithographie. 620 × 510, 1913, bez. Emil Nolde und: „von 2 Dr. dieser Faszung Nr. 1"
Inv. Nr. 50/125
G. Schiefler, Das graphische Werk von Emil Nolde 1910 — 1925, S. 82. 52 C — Kat. Bild vom Stein, München 1961, Nr. 72

„Emil Noldes, stets auf das spezifisch Malerische gerichtete Gesinnung und sein intensives Verhältnis zur Farbe haben im Bereich des Graphischen den stärksten Ausdruck in einigen Farblithographien größten Formats gefunden, die um 1913 entstanden sind und nicht nur in seinem eigenen Werk, sondern in der gesamten deutschen Graphik seiner Zeit eine überragende Stellung einnehmen". (Peter Halm)

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

KIRCHNER, ERNST LUDWIG
1880 Aschaffenburg – 1938 Frauenkirch

1905 Mitbegründer der Künstlergruppe „Brücke". 1911/16 in Berlin, Verbindung zum „Sturm".

211 *Kopf Otto Mueller*
Farbholzschnitt. 425 × 369
Inv. Nr. 1952/43
G. Schiefler, Das graphische Werk von E. L. Kirchner, I. 1924/26. H. 220 II (ca. 1914/15)

Nach mündlicher Mitteilung von A. Dube-Heynig und W.-D. Dube dritter von vier Zuständen und eher 1915 entstanden.

Otto Mueller (1874—1930) gehörte gleichfalls der Künstlergruppe „Brücke" an.

„Die Künstler, die sich in der Vereinigung „Brücke" zusammengefunden hatten, waren die hauptsächlichen Träger der neuen Entwicklung der graphischen Künste in Deutschland. Gauguins Beispiel übte in diesem Kreise nachhaltigste Wirkung. Seine Begeisterung für die primitiven Völker und ihre seltsam naturfremd ausdrucksstarke Kunst fand hier Widerhall und Verständnis. Auch van Goghs stürmische Temperamentsausbrüche wurden bewundert und in dem Freundesverein fand seine Idee gemeinsamer Arbeit und gegenseitiger Befruchtung wenigstens für kurze Jahre Verwirklichung." (C. Glaser, Die Graphik der Neuzeit, 1922, S. 538)
Man griff aber auch, wie Kirchner in der „Brücke-Chronik" sagt, auf „Cranach, Beham und andere deutsche Meister des Mittelalters" zurück.

München, Staatliche Graphische Sammlung

MARC, FRANZ
1880 München – 1916 vor Verdun

1903 und 1907 Aufenthalte in Paris. 1911 mit Wassily Kandinsky Mitbegründer des „Blauen Reiter".

212 *Ruhende Pferde*
Farbholzschnitt. 253 × 381, 1912
Inv. Nr. 1951/255
A. J. Schardt, Franz Marc, Berlin 1936, S. 173, Nr. VII. 1

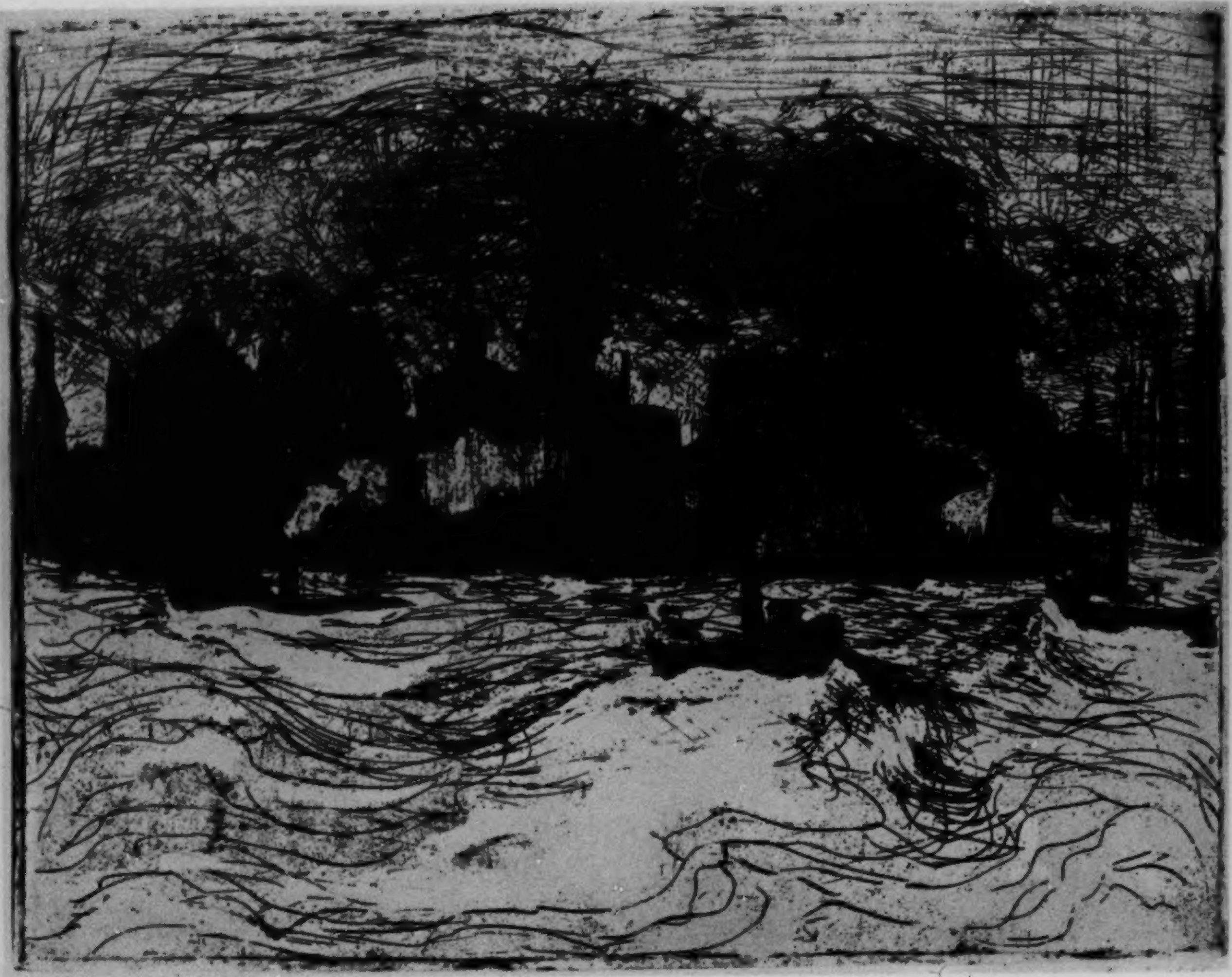
Während die Lithographien Marcs den ersten Jahren seines Schaffens (1907—1910) angehören, sind seine 21 Holzschnitte in den Jahren 1912—1914, „der Zeit der Abstraktion", entstanden. Bei seinen vier Farbholzschnitten verwendete er zusätzlich „anaturalistische Farbplatten" (Th. Musper), hierin in der Gefolgschaft Munchs. Für Marc ist das Tier das zentrale Symbol seiner Kunst. Er selbst spricht einmal von „Animalisierung der Kunst".

München, Staatliche Graphische Sammlung

205 EDVARD MUNCH, 1896

207 EDVARD MUNCH, 1896

208. EDVARD MUNCH, 1901



209 EMIL NOLDE, 1910

210 EMIL NOLDE, 1913

212 FRANZ MARC, 1912

211 ERNST LUDWIG KIRCHNER

PICASSO, PABLO
1881 Malaga

Maler und Graphiker. Seine Graphiken gehören zu drei verschiedenen Perioden: während der blauen Periode, um 1904, Radierungen; während seiner Zeit in Boisgeloup (1930 f.) die sogenannte „Suite Vollard" (Meditation über die Wiedergabe des menschlichen Gesichtes), ab 1945 zahlreiche Lithographien bei Mourlot und Experimente in verschiedenen Druckverfahren. Diese Versuche haben ihn lebhaft interessiert und er hat sich dabei als einer der großen Meister der Graphik erwiesen.

213 *Le repas frugal (Das bescheidene Mahl)*

Radierung. 462 × 376, 1904, Zustand 2 b
B. N. Estampes AA 3 rés.
B. Geiser, Picasso Peintre-Graveur, 1933, 2

Dieses Blatt war anfänglich nur einigen Freunden, wie z. B. Salmon, bekannt, denen Picasso es geschenkt hatte. Die Zinkplatte wurde später von Vollard gekauft, der sie verstählen ließ und nur eine kleine Anzahl von Drucken ausführte, die er kaum jemandem zeigte. Als die Radierung nach Vollards Tod bekannt wurde, erkannte man in ihr eines der Meisterwerke der Graphik. — Der Blinde wendet das Gesicht ab, um die fremde Frau nicht zu erschrecken, die er mit seinen langen Fingern streichelt.

Paris, Bibliothèque Nationale

BRAQUE, GEORGES
1881 Argenteuil – 1963 Paris

Maler und Graphiker. Zusammen mit Picasso Schöpfer des Kubismus. Seine Holzschnitte, Radierungen (vor 1914) und seine bedeutenden Farblithographien entsprechen dem Stil seiner Gemälde.

214 *Aktstudie*

Radierung. 275 × 195, Druck auf Bütten, handsigniert, 1908; neue Auflage 1953
B. N. Estampes Dc 672

Edwin Engelberts, Georges Braque, Oeuvre graphique original, 1958, 1 — W. Hofmann, Georges Braque, Das graphische Werk, 1961, 1.

Erste Graphik Braques, ausgehend von einer Federzeichnung aus dem Jahre 1908 (Sammlung Douglas Cooper). Michel Seuphor meinte, daß in diesem Blatt „Kubismus, Fauvismus und Expressionismus" aufeinandertreffen.

Paris, Bibliothèque Nationale

VILLON, JACQUES
1875 Damville – 1963 Paris

Maler und Graphiker. Sein eigentlicher Name ist Gaston Duchamp, Enkel des Malers und Graphikers Emile Nicolle. Graphiken seit 1891. Er beginnt als Reproduktionsgraphiker. 1899 entstehen farbige Graphiken; dann (1911) geht er plötzlich zur Ästhetik des Kubismus über. Nach dem ersten Weltkrieg entstehen abstrakte Graphiken. Außerdem illustrierte er mehrere Bücher (u. a. Cantique spirituel von Racine, 1945).

215 *L'Equilibriste* (Der Seiltänzer)

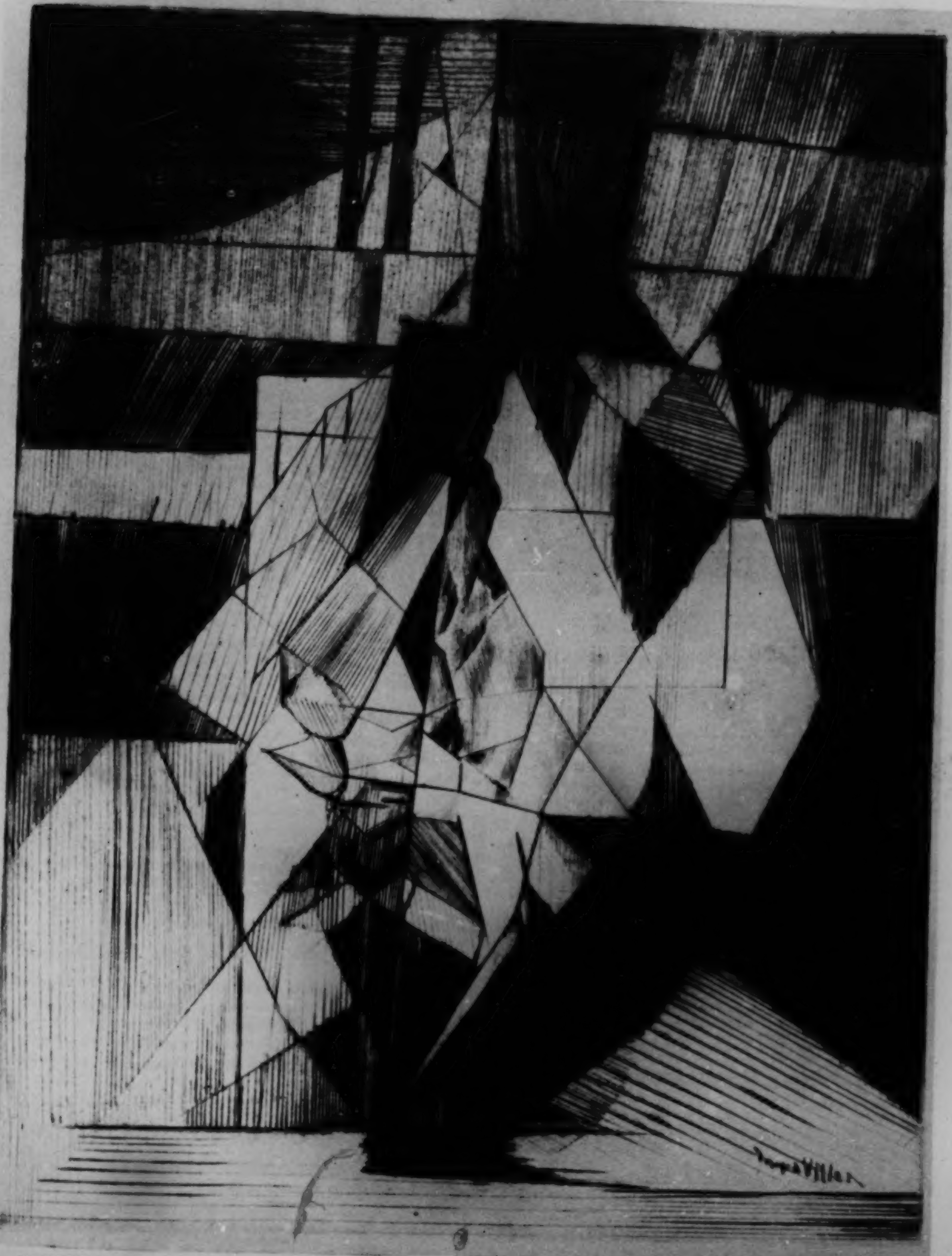
Kaltnadelradierung. 400 × 300, 1913, signiert
B. N. Estampes Ef 437
J. Auberty u. Ch. Pérussaux, Jacques Villon, Catalogue de son oeuvre gravé, 1950, 197

Eine der allerersten kubistischen Graphiken, die erste von Villon, die in einer Auflage von 28 Exemplaren gedruckt wurde; im Herbstsalon 1913 mit „Felix Barré" (A. P. 190) und dem „Gedeckten Tisch" (A. P. 196) ausgestellt. Diese Gruppe von Arbeiten Villons wurde trotz ihrer Bedeutung und Schönheit nicht beachtet und zwar in einem Salon, dessen eindeutig kubistische Tendenz von André Salmon in „Montjoie" hervorgehoben wurde.

Paris, Bibliothèque Nationale

213 PABLO PICASSO, 1904

214 GEORGES BRAQUE, 1908



215 JACQUES VILLON, 1913

DIE GRAPHISCHEN VERFAHREN

VON DR. NORA KEIL

Gekürzter Wiederabdruck aus dem Katalog der Graphischen Sammlung Albertina, Wien (1963)

ABZUG

Abdruck von einer Druckform (Platte, Stein, Holzstock) auf Papier. Unter numeriertem Abzug, z. B. 42/50, versteht man, daß insgesamt 50 Abzüge gemacht und vom Künstler in der Reihenfolge ihrer Entstehung numeriert wurden. Bei gratigen Tiefdruckverfahren (Kaltnadel) sind die ersten Abzüge die besten. Nach dem Abdruck der angegebenen Stückzahl wird die Druckform gewöhnlich zerstört, um den Wert der vorhandenen Abzüge zu erhöhen. Diese numerierten Exemplare werden auch vom Künstler handsigniert.

AQUATINTA

Tiefdruckverfahren, bei dem die Kupferplatte in ein Kästchen gesteckt wird, das mit Kolophoniumstaub gefüllt ist. Dieses wird geschüttelt und dann abgestellt, bis sich der Staub auf der Platte gesetzt hat. Auf der angewärmten Platte bleibt der Staub kleben, und die Stellen, die nicht geätzt werden sollen, werden mit Firnis abgedeckt. Beim Ätzen ergeben sich netzartige Gebilde von stärkerer und schwächerer Beschaffenheit, je nachdem, ob der Staub grob oder fein war und wie lange das Ätzwasser auf die Platte einwirken konnte. Bei dieser Technik entsteht eine verschiedengetönte körnige Flächenwirkung (Aquatintakorn). Meist wird die Aquatinta mit der Radierung kombiniert. Da das feine Korn sich rasch abnützt, sind nur wenige Abzüge möglich. Die Erfindung machte Jean Baptiste Leprince im Jahre 1765. Hauptmerkmal: Das Aquatintakorn besteht aus winzigen Kreisen. Leicht zu verwechseln mit Schabkunst, Krayonstich und Heliogravüre.

ÄTZGRUND

Masse aus Wachs, Asphalt und Harz zum Abdecken der Radierplatten als Schutz gegen die Säureeinwirkung im Ätzbad. In den Ätzgrund wird mit der Nadel die Zeichnung eingeritzt. Als Ätzwasser können verwendet werden: Salpetersäure, Salzsäure, Eisenchlorid oder das Essigätzwasser der alten Meister.

AUSSPRENGVERFAHREN (RESERVAGE)

Bei diesem Verfahren zeichnet man mit einem löslichen Stoff unter dem Deckgrund. Nach dem Decken sprengt der gelöste Stoff den Deckgrund und das Ätzwasser ätzt diese Stellen auf. Es ergeben sich interessante Zufälligkeiten. Wird bei Tiefdruckverfahren mit Aquatinta kombiniert, aber auch bei der Lithographie angewendet.

BLINDDRUCK,

auch Prägedruck oder Blindprägung, ist jenes Verfahren, bei dem eine Form in das Papier gedrückt wird, ohne daß das Papier gleichzeitig mitgefärbt wurde. Tritt bei Clairobscurschnitt oder japanischem Holzschnitt in Erscheinung, aber auch bisweilen beim Kupferstich.

CLAIROBSCURSCHNITT

Holzschnittverfahren von einer Strich- und mehreren Tonplatten zum Zwecke der Nachahmung von weißgehöhten Zeichnungen auf farbigem Papier. Erfindung des 16. Jahrhunderts. In Deutschland von Cranach, Grien und Wechtlin, in Italien von Ugo da Carpi ausgeübt. Kombinationen mit Blinddruck und Radierung möglich. Alle Merkmale des Hochdruckverfahrens, aber die Tonplatten in Flächen geschnitten. Farben vorwiegend olivgrün, mattbraun, grau, beige.

DRUCKQUALITÄT

Erst- und Frühdrucke sind von höherer Qualität als späte Abzüge, die flau wirken, weil die feinen Linien verlorengingen, Plattenfehler aber immer stärker sichtbar werden. Bei Holzstöcken wirkt die Farbe oft klecksig, Sprünge treten auf, Stege splittern ab, Wurmlöcher scheinen auf.

DURCHDRÜCKVERFAHREN siehe VERNIS MOU

FARBHOLZSCHNITT

In bunten Farben gedruckter Holzschnitt zum Unterschied von koloriertem Holzschnitt und Clairobscurschnitt.

FARBSTICH

Alle im Tiefdruckverfahren gedruckten Blätter, bei denen außer der Druckerschwärze oder statt ihrer farbige Druckpasten zum Druck verwendet wurden, zählen zu den Farbstichen, auch wenn Handkolorierungen nachträglich hinzugefügt wurden. Der Farbstich ist eine Erfindung von J. Chr. Le Blon, der mittels einer roten, gelben und blauen Schabplatte die ersten Farbstiche zum Zwecke der farbigen Reproduktion von Ölbildern herstellte. Diese Idee wurde auch auf andere Techniken übertragen. Der französische Farbstich unterscheidet sich von dem englischen dadurch, daß der englische nur von einer mit verschiedenen Farben eingefärbten Platte hergestellt wurde und fast ausnahmslos zusätzliche Handkolorierungen aufweist. Die farbige Aquatinta, deren Hauptmeister Janinet war, der farbige Punktierstich von Bartolozzi und der farbige Krayonstich von Demarteau gehören alle in diese Gruppe. Wichtig zum Erkennen des echten Farbstiches ist, daß das gedruckte Korn die Farbe trägt und das Papier immer weiß bleibt.

FLACHDRUCK

Ein Druckverfahren, bei dem die Zeichnung flach auf der Druckform liegt. Es ist die Lithographie oder der Steindruck mit allen verwandten Abarten, die auf dem Prinzip des Abstoßens von Wasser und Fett beruhen.

GRAT

Jener Metallrand, der durch das Schneiden oder Ritzen eines Werkzeuges in die Metallplatte entsteht und in dem die Druckerschwärze nach dem Einfärben hängen bleibt. Er erzeugt beim Abdruck auf dem Papier einen samtigen Ton, der überaus reizvoll ist. Nach etwa dreißig Drucken ist dieser Grat flachgedrückt.

HOCHDRUCK

Alle Verfahren, bei denen die Zeichnung hochliegt und durch Aufwalzen der Farbe abgedruckt wird. Also: Holzschnitt, Metallschnitt (Schrotblätter, Teigdrucke), Linolschnitt.

HOLZSCHNITT

Hochdruckverfahren, bei welchem das Bild derart in das Langfaserholz von Birne oder Nuß geschnitten wird, daß die zu druckenden Teile hoch stehen bleiben, während das Weiße aus der Oberfläche des Holzes herausgeschnitten wird. Der Holzstock wird dann mit einer Walze eingefärbt und zum Drucken entweder in eine Presse gesteckt oder mit der Hand abgezogen. In letzterem Falle wird auf den eingefärbten Holzstock das Druckpapier daraufgelegt, mit einem Löschblatt überdeckt und mit einem Falzbein fest über das Papier gestrichen. Die sogenannten Bürstenabzüge hingegen entstehen durch Anklopfen des Papier mit einer Bürste. Ausbesserungen sind insofern möglich, als man Teile aus dem Stock entfernen, nötigenfalls auch neue Stücke einsetzen kann. Der Holzschnitt hat eine fast unbegrenzte Auflagenhöhe. Deshalb und weil er sich in den Typensatz der Buchdruckpresse einfügen läßt, wurde er im 16. Jahrhundert das beliebteste Illustrationsmittel. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts wurde der alte Langholzschnitt von den Künstlern wiederentdeckt. Hauptmerkmal: Auf der Rückseite Relief des eingedrückten Bildes. Kein Plattenrand!

Geschichtliches: Beispiele von Verwendung von Holzmodeln im Textildruck besitzen wir seit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Für den etwa um 1400 aufkommenden Holzschnitt ist die Verbreitung des Papiers wichtige Voraussetzung. Formschneider, d. h. die Schneider von Holzstöcken, finden sich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich erwähnt. Das früheste, nicht unbestrittene Datum auf einem Holzschnitt ist 1418. Früheste Holzschnitte kommen vor in Bayern und Österreich, Böhmen, im schwäbisch-alemannischen Gebiet, in Frankreich, Italien und den Niederlanden.

KALTNADELRADIERUNG

Ein Tiefdruckverfahren, bei dem durch Zeichnen mit der kalten Nadel auf der blanken Kupferplatte Rillen entstehen, an deren einer oder beiden Seiten das Metall sich aufstellt und die sogenannten Grate bildet. In diesen Graten bleibt die Druckerschwärze hängen und druckt weiche Töne auf das Papier ab. Diese Technik ist für spontane Skizzen besonders geeignet, erfordert aber eine sichere Hand. Es sind höchstens 30 gute Abzüge möglich, da die sehr schwer druckende Kupferpresse den Grat eindrückt. Die Kaltnadelradierung ist an den feinen spitz anfangenden und ebenso auslaufenden Linien zu erkennen, die die besprochenen Grate aufweisen. Eine Verwechslung mit Radierung und Kupferstich ist sehr leicht möglich.

KOLORIEREN

Unter Kolorieren versteht man das Bemalen einer Druckgraphik mit dem Pinsel. Es entsteht die Wirkung einer farbigen Graphik, ist es aber nicht, denn als solche zählen nur jene Blätter, bei denen die Farbe gedruckt wurde. Kolorierte Holzschnitte gab es im 15. und 16. Jahrhundert. Im 18. und 19. Jahrhundert kolorierte man Kupferstiche. Lithographien wurden ebenfalls koloriert (Daumier). Merkmal der Kolorierung ist, daß die Farbe über den schwarzen Druck und das weiße Papier gleichmäßig gestrichen ist.

KRAYONSTICH

(auch Krayonmanier), Tiefdruckverfahren. Die Platte wird ähnlich wie bei der Radierung mit einem Ätzgrund überzogen. Mit einem keulenartigen Hämmerchen, dessen Oberfläche mit punktförmigen Erhöhungen versehen ist, werden die Linien der Zeichnung überklopft, so daß die Summe der kleinen Punkte, die die Platte freilegen, den Eindruck eines Kreidestrichs ergibt. Die Platte wird geätzt, und in die Vertiefungen wird die Druckerschwärze eingerieben. Der Erfinder dieser Technik war der Franzose Jean Charles François, der um 1750 seine Versuche machte. Gilles Demarteau vervollkommnete sie nach 1760 und schuf die reiz-

vollen farbigen Krayonstiche hauptsächlich nach Zeichnungen von Boucher. Zu verwechseln mit Kreidelithographien und Kreidezeichnungen. Wichtig der Plattenrand!

KUPFERSTICH

Tiefdruckverfahren, bei dem mit dem Grabstichel Linien scharf in die Kupferplatte eingeschnitten werden. Die beiderseits entstehenden Grate werden zum Unterschied von der Kaltnadel abgeschliffen. Die Druckerschwärze wird in die Platte eingerieben, bis die Rillen sich gefüllt haben; die Platte selbst soll vor dem Drucken blank geputzt sein. Den Kupferstich, auch Linienstich genannt, erkennt man leicht an den glattgeränderten Linien, die spitz anfangen, dann anschwellen und spitz enden. Beim Kupferstich sind die Plattenränder und weißgebliebene Stellen sauberer als bei der Radierung. — Der Kupferstich kommt (wie der Holzschnitt) im frühen 15. Jahrhundert auf.

LAPPENTON (GEWISCHT)

Bei den Tiefdruckverfahren muß die Farbe fest in die Tiefen der Platte eingerieben werden. Erst wenn alle Vertiefungen voll sind, muß die Platte rein gewischt werden, damit die glatten Stellen weiß auf das Papier drucken. Manche Künstler lassen eine dünne Schicht Druckfarbe auf der Platte stehen, um eine tonige Wirkung zu erzielen, dann spricht man von einem Lappenton. Graphisch wertvoller ist es, von der reinen Platte zu drucken und alle tonigen Werte mit graphischen Verfahren zu erzielen. Außerdem ist nur dadurch die Garantie gegeben, daß alle Drucke gleich ausfallen.

LITHOGRAPHIE
(STEINDRUCK, AUCH CHEMISCHER DRUCK)

Jenes Verfahren, das wir den Flachdruck nennen, weil das Bild weder durch Eingravieren in die Kupferplatte, noch durch Umschneiden auf den Holzstock entsteht, sondern eben auf der Oberfläche eines Steines, der entsprechend behandelt, Fett anzieht und Wasser abstößt. Es wird mit der lithographischen Kreide oder lithographischen Tinte auf den Stein gezeichnet und der Stein nachher mit Gummiwasser abgewaschen. Nun wird mit einer Walze Druckerschwärze auf den Stein gewalzt. Die bezeichneten Stellen nehmen die Schwärze an, die feuchten unbezeichneten stoßen sie ab. Der Stein wird in die Lithopresse gegeben, darüber das Blatt gelegt und abgedruckt. Die Erfindung dieser Technik machte Alois Senefelder in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er erfand auch viele andere technische Verfahren des Flachdruckes noch selbst. Man unterscheidet hauptsächlich Kreidelithographie, Federlithographie und die Tuschlavierung. Seltener sind Schablithographie und Aussprengtechnik. Statt des Steines kann auch eine Aluminiumplatte oder lithographisches Papier verwendet werden. Lithographien haben keinen Plattenrand! Eine Lithographie fühlt sich glatt an.

METALLSCHNITT siehe SCHROTSCHNITT

MONOTYPIE

Einmaliger Druck, der genau gleich nicht wiederholt werden kann, wenn auch weitere Abdrucke möglich wären. Die Monotypie entsteht so, daß der Künstler auf eine Glas- oder Metallplatte malt, die er auf ein Papier preßt, so lange die Farbe noch feucht ist. Durch das Abdrucken entstehen Effekte, die bei der Originaltechnik nicht vorhanden wären. Die Monotypie ist ein Grenzfall und gehört im strengsten Sinne nicht zur Druckgraphik, deren Hauptziel die Vervielfältigung ist. Außer bei Castiglione im 17. Jahrhundert ist die Monotypie im 19. und 20. Jahrhundert besonders beliebt, weil sie Seltenheitswert besitzt. Sie kann farbig oder schwarzweiß sein und mitunter auch einen Plattenrand aufweisen. Am ehesten an der flachgedrückten Farbe zu erkennen.

NIELLI

Tiefgedruckte kleine Stichproben von Silberplatten, die zur Verzierung dienten. Der Name rührt von einer schwarzen Masse her, die die in die Metallplatten gestochenen Linien ausfüllte. Möglicherweise wurde diese von den Goldschmieden des 15. Jahrhunderts angewendete Technik die Ahne des Kupferstichs. Im 16. Jahrhundert arbeiteten noch namhafte Künstler, wie Dürer in seinem „Degenknopf", in der Niellotechnik.

ORIGINALGRAPHIK

Darunter versteht man jede Graphik, zu deren Abdruck der Künstler die Form selbst hergestellt oder an dem Werkprozeß teilgenommen hat. Moderne Künstler bestätigen dies durch ihre Unterschrift. Dürers Formschneider führten unter seiner Anleitung die Holzschnitte aus, diese trugen aber sein Monogramm. Die Kopisten und Farbstecher ahmten zwar Kunstwerke anderer nach, führten aber die Graphiken eigenhändig aus, so daß diese wieder ihre Originalgraphiken wurden. Auch die Xylographen im 19. Jahrhundert arbeiteten unter Aufsicht der Künstler und waren teilweise selbst Künstler. Alle photomechanischen Verfahren, die ohne Mitwirkung des Künstlers hergestellt werden, sind keine Originalgraphik.

PASSER

Bei Mehrfarbendrucken ist jede Platte für sich Farbträger. Damit die einzelnen Platten genau übereinander auf das Papier zu drukken kommen, ist in den Plattenrändern ein Loch, das auf einen Zapfen im Laufbrett trifft. Diese Passer oder Treffpunkte sind im Abdruck sichtbar, weil sich Farbe durchdrückt, und geben die Gewähr für einen echten Farbstich.

PLATTE

Die Druckform für die Tiefdruckverfahren ist die Metallplatte aus Kupfer, Zink, Eisen, Stahl.

PLATTENRAND, AUCH FACETTE

Die Kupferplatte wird, bevor der Künstler zu arbeiten beginnt, an den Rändern schräg abgeschliffen, damit das Papier beim Drukken nicht durch die scharfen Kanten zerrissen wird. Diese abgeschrägten Kanten erzeugen einen Blinddruck auf dem angefeuchteten Papier, den man den Plattenrand nennt. Je feiner sich dieser in das Papier einprägt und je breiter er ist, umso kostbarer ist der Stich. In den früheren Jahrhunderten wurden die Blätter bis zum Plattenrand beschnitten, was ihren Sammelwert sehr verminderte. Der Plattenrand ist das wichtigste Erkennungsmerkmal aller Tiefdrucktechniken.

PLATTENTON siehe LAPPENTON

PUNKTIERSTICH

Tiefdruckverfahren. Mit Mattoir und Roulette wird die geätzte oder ungeätzte Platte bearbeitet. Bildträger ist die dunkle punktierte Fläche. Die Punkte sind feiner und dichter als bei der Krayonmanier. Die Technik wurde zum Imitieren von Miniaturen angewendet und spielte im Farbstich eine bedeutende Rolle. Der in London lebende Florentiner Francesco Bartolozzi führte zusammen mit dem Engländer Ryland um 1770 diese Technik aus Frankreich in England ein. Stets mit Plattenrand, sonst zu verwechseln mit Lithographie.

PUNZENSTICH

Ein Tiefdruckverfahren, bei welchem mit einem spitzen Stahlstift Punkte in eine Kupferplatte geschlagen und die entstehenden Grate abgeschliffen wurden. Die aneinandergereihten Punkte ergeben das Bild. Die Technik stammt von den Goldschmieden her und wurde im 16. Jahrhundert auch für Graphiken angewendet.

RADIERUNG

Tiefdruckverfahren, das mit Ätzgrund hergestellt wird. Als Material wurde in der Frühzeit der Radierung — dem frühen 16. Jahrhundert — Eisen, später dann nur Kupfer verwendet. Die Kupferplatte wird mit einer harzartigen Masse, dem Ätzgrund, überzogen. Auf diese hauchdünne Schicht wird mit der spitzen Radiernadel genau wie mit einem Blei auf Papier gezeichnet, ohne aber die Platte zu ritzen. Dann wird die Platte in eine Säure gelegt, die sich an den durch die Nadel bloßgelegten Stellen in die Kupferplatte frißt. Je nach der Zeitdauer der Säureeinwirkung werden die Linien stärker oder schwächer. Diesen Vorgang nennt man das Ätzen. Eine Platte kann öfter geätzt werden, um gewisse Partien schwärzer zu gestalten. Dann werden die Stellen, die zart geätzt bleiben sollen, mit Firnis überdeckt, damit die Säure dort nicht einwirken kann. Die radierte Linie ist von Anfang bis zum Ende gleich breit und unregelmäßig an ihren Rändern. Eine Radierung läßt sich daher unter der Lupe gut von einem Kupferstich unterscheiden. Die Linien der Radierung sind unregelmäßig und ermöglichen dem Künstler volle individuelle Freiheit. Dürer war einer der ersten Radierer. Rembrandt verwendete nur die Radierung und ergänzte sie mit der Kaltnadel.

SCHABKUNST

auch Mezzotinto oder Schwarzweißkunst genannt, ist ein Tiefdruckverfahren. Die Kupferplatte wird mit dem Wiegeeisen so aufgerauht, daß sie vollkommen schwarz drucken würde. Dann werden die hellen Stellen mit dem Schaber geglättet. Linien gibt es keine, denn wir haben es hier mit einer Flächentechnik zu tun, und es wird tonig vom Dunklen ins Helle gearbeitet, also auf eine malerische Wirkung hingezielt. Von einer Schabplatte sind nur hundert erstklassige Abzüge möglich. Der Erfinder Ludwig von Siegen kam zu dieser Technik im Jahre 1642, als er ein Frauenporträt machen sollte. Berühmt wurde die Schabkunst durch die unübertroffenen englischen Gesellschaftsporträts. Der Erfinder des Farbstiches Le Blon bediente sich erfolgreich der Schabkunst. Aquatinta und Schabkunst können leicht verwechselt werden. Zu beachten: Das Korn des Aquatinta sind kleine Kreise, das Korn der Schabkunst kleine Kreuze.

SCHROTSCHNITT

Ein Hochdruckverfahren und eine Abart des Holzschnittes ist der Schrot- oder Metallschnitt. Der Name rührt von den runden Punzen, die in die Metallplatte geschlagen wurden und den Eindruck von Schrotlöchern machen, her. Es ist eine Weißundschwarzlinien-Technik. Die Linien wurden mit dem Grabstichel gestochen, die Flächen durch die Punzen ausgefüllt. Sicherlich waren aber auch harte Holzplatten vor den Metallplatten in Verwendung. Die Hauptzeit dieser Technik lag im 15. Jahrhundert. Die weißen Punzenlöcher auf schwarzem Grunde lassen ein Schrotblatt leicht erkennen.

SIGNATUR

Seit Seymour Haden 1850 seine Radierungen zu signieren, d. h. mit seiner handgeschriebenen Unterschrift zu kennzeichnen begann, ist es bei den modernen Künstlern üblich und für den Sammler nahezu eine Voraussetzung, daß die Originalgraphiken signiert sind. Früher wurden von den alten Meistern ihre Monogramme in die Darstellung hineinkomponiert. Im 17. und 18. Jahrhundert waren eigene Schriftstecher, die unter die Stiche Titel und Namen des Malers und Stechers in Zierschrift stachen. Die Lithographien tragen meist die Signatur des Künstlers auf dem Stein (Daumier). Bei den heutigen Künstlern ist außer dieser mitgedruckten Signatur, die in den Katalogen nicht ausdrücklich angeführt wird, eine handschriftliche Signierung üblich.

TIEFDRUCKVERFAHREN

Alle Druckverfahren, bei denen die Zeichnung in die Druckform vertieft wird und mit Druckerschwärze ausgefüllt dann den Abdruck ergibt, sind Tiefdruckverfahren. Hierbei gibt es die meisten Spielarten, einerseits von der blanken Platte, so der Kupferstich, die Kaltnadelradierung, Schabkunst, Punzen- und Punktierstich, anderseits von der mit Ätzgrund überzogenen Platte, wie die Radierung, das Vernis mou, Aquatinta, Krayon- und Punktierstich, ferner alle Variations- und Kombinationsmöglichkeiten der einzelnen Techniken, schließlich die Direktätzung und Reservage.

UMDRUCK (AUTOGRAPHIE),

auch Überdruck, heißt die Übertragung einer Zeichnung von einem eigens hergestellten Umdruckpapier auf einen Stein oder von Lithostein auf Druckstein zwecks Erhaltung des ersteren. Erfolgte die Übertragung der Zeichnung von Papier auf Stein und Abdruck, so erscheint die gedruckte Zeichnung nicht wie alle Druckgraphiken seitenverkehrt, sondern durch die doppelte Übertragung seitenrichtig wie im Entwurf. Die Auflagezahl ist nahezu unbegrenzt, die Schönheit geringer als bei der Originallithographie, da das Papier ein derberes Korn hat als der Stein.

VERNIS MOU,

auch Weichgrundverfahren, zum Unterschied zur Radierung, die auf hartem Ätzgrund gezeichnet wird, ist ein Tiefdruckverfahren. Beim Vernis mou wird die Platte mit dem weichen Ätzgrund überzogen, ein Papier darübergelegt und darauf gezeichnet. Der Weichgrund bleibt auf der Rückseite des Papiers an den gezeichneten Stellen haften. Nach Abheben des Papiers erscheint die Zeichnung auf der bloßgelegten Platte und wird tiefgeätzt. Zu verwechseln mit Kreidelithographie, achten auf Plattenrand!

VORZUGSDRUCK

Besonders schöne vom Künstler als solche handschriftlich bezeichnete und signierte Drucke auf Japanpapier vor der endgültigen Auflage. Von besonderer Seltenheit!

WEICHGRUNDVERFAHREN siehe VERNIS MOU

WEISSLINIENHOLZSCHNITT

Statt der üblichen schwarzen Umrißlinien, die das gedruckte Bild ergeben und stehen bleiben, schneidet der Künstler diesmal die Linien aus, so daß beim Abdruck das Bild weiß auf schwarzem Grunde erscheint.

ZUSTAND,

auch Zustandsdruck (état). Der Künstler unterbricht seine Arbeit und druckt die unfertige Platte ab, um die Wirkung besser abschätzen zu können. Er macht dies beliebig oft. So entstehen die Zustände, auch Probedrucke genannt. Frühe Zustände waren immer sehr gesucht. Manche Zustandsdrucke enthalten Korrekturen des Künstlers. Sehr geschätzt sind bei den Modernen Probedrucke mit der Signatur des Künstlers. Bei den alten Meistern unterscheidet man hauptsächlich die Zustände vor aller Schrift und die fertigen mit der Schrift.

BEISPIELE FÜR GRAPHISCHE VERFAHREN IN AUSWAHL

Hochdruck	
Schwarzlinienholzschnitt	1 f, 62 f, 122, 124, 184, 195
Farbholzschnitt	74 f, 80, 95, 101, 196, 205 f, 211 f
Schrotschnitt	9
Tiefdruck	
Kupferstich	10 f, 46 f, 55 f, 68 f, 85 f, 103 f, 124 f, 134 f
Radierung	70, 84, 89, 97 f, 102 f, 108 f, 113 f, 123 f, 137 ff, 158 f, 171, 176 f, 180 f, 194, 210 f, 209 f, 213 f
Kaltnadelradierung	32 f, 54, 67, 99 f, 114 f, 190, 215
Farbstich	155 f
Krayonstich	154
Schabkunst	132, 163
Aquatinta	157 ff, 186
Vernis mou	157
Aussprengverfahren (Reservage)	108 f
Monotypie	130 f, 188 f
Flachdruck	
Lithographie	165 ff, 172 f, 178 f, 181 f, 187, 191 f, 197, 198 f, 203 f, 206

DIE AUSSTELLUNGSLEITUNG HAUS DER KUNST MÜNCHEN E.V.

gibt im eigenen Verlag zu jeder Ausstellung sorgfältig bearbeitete Kataloge heraus. Ihr Wert liegt sowohl in dem biographischen Material über die einzelnen Künstler als auch in den zahlreichen Abbildungen, die häufig Kunstwerke lebender Künstler zum ersten Male zeigen. In den letzten Jahren sind erschienen:

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1949
136 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1950
156 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1951
204 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1952
204 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1953
212 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1954
208 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1955
216 Seiten, 120 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1956
282 Seiten, 148 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1957
342 Seiten, 194 Abbildungen auf Kunstdruck, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1958
Aufbruch zur Modernen Kunst 1869–1958
Rekonstruktion der 1. Internationalen Kunstausstellung 1869 – Leibl und sein Kreis – Vom Jugendstil zum Blauen Reiter – Gegenwart
570 Seiten, 6 farbige und 250 Schwarzweißabbildungen auf Kunstdruck, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1959
232 Seiten, 104 Abbildungen auf Kunstdruck, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG MÜNCHEN 1960
204 Seiten, davon 153 Abbildungen auf Kunstdruck, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG 1961
236 Seiten, 181 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG 1962
200 Seiten, 191 Abbildungen, vergriffen

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG 1963
242 Seiten, 186 Abbildungen, vergriffen

SONDERSCHAU: GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG UNSERER VERSTORBENEN MITGLIEDER
68 Seiten, 73 Abbildungen, DM 2.50 (erhältlich)

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG 1964
280 Seiten, 191 Abbildungen, DM 2.80 (erhältlich)

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG 1965
234 Seiten, 233 Abbildungen, 1 Farbtafel, DM 4.– (erhältlich)

EUROPÄISCHE PLASTIK 1950
64 Seiten, 24 Abbildungen, vergriffen

ERNST LUDWIG KIRCHNER-AUSSTELLUNG HERBST 1952
70 Seiten, 37 Abbildungen, vergriffen

FRANK LLOYD WRIGHT-AUSSTELLUNG 1953
71 Seiten, 36 Abbildungen, vergriffen

ADOLF-HÖLZEL-AUSSTELLUNG 1953
60 Seiten, 42 Abbildungen, vergriffen

OSKAR SCHLEMMER-AUSSTELLUNG HERBST 1953
48 Seiten, 32 Abbildungen, vergriffen

WASSILY KANDINSKY-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1954
34 Seiten, 32 Abbildungen, vergriffen

PAUL KLEE-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1954
24 Seiten, 21 Abbildungen, vergriffen

EDVARD MUNCH-AUSSTELLUNG HERBST 1954
136 Seiten, 74 Abbildungen, 2 Farbtafeln, vergriffen

PABLO PICASSO-AUSSTELLUNG 1955/56
368 Seiten, 158 Abbildungen, 3 Farbtafeln, vergriffen

PAUL CEZANNE-AUSSTELLUNG HERBST 1956
140 Seiten, 83 Abbildungen, vergriffen

VINCENT VAN GOGH-AUSSTELLUNG HERBST 1956
372 Seiten, 160 Abbildungen, 5 Farbtafeln, vergriffen

FERNAND LEGER-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1957
236 Seiten, 177 Abbildungen, 4 Farbtafeln, vergriffen

EMIL NOLDE-AUSSTELLUNG HERBST 1957
276 Seiten, 193 Abbildungen, 16 Farbtafeln, vergriffen

LE CORBUSIER-AUSSTELLUNG HERBST 1957
108 Seiten, 47 Abbildungen, vergriffen

OSKAR KOKOSCHKA-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1958
220 Seiten, 111 Abbildungen, vergriffen

INTERNATIONALE FILMKUNST-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1958
124 Seiten, davon 7 Seiten Abbildungen, vergriffen

PRÄKOLUMBISCHE KUNST AUS MEXIKO UND MITTELAMERIKA HERBST 1958
188 Seiten, 116 Abbildungen, davon 5 vierfarbig, vergriffen

SAMMLUNG EMIL G. BÜHRLE 1958/59
90 Seiten, 35 Farbtafeln, vergriffen

MARZOTTO-PREIS-AUSSTELLUNG 1958
90 Seiten, 35 Farbtafeln, vergriffen

MARC CHAGALL-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1959
302 Seiten, 206 Abbildungen, davon 15 vierfarbig, vergriffen

MODERNE KUNST IN BRASILIEN SOMMER 1959
122 Seiten, 69 Abbildungen, davon 4 farbig, vergriffen

GIACOMO MANZU-AUSSTELLUNG SOMMER 1959
104 Seiten, 64 Abbildungen, vergriffen

100 JAHRE BELGISCHE KUNST HERBST 1959
96 Seiten mit 63 Abbildungen, davon 2 farbig, vergriffen

1000 JAHRE CHINESISCHE MALEREI UND 300 JAHRE CHINESISCHE PRUNKGEWÄNDER HERBST 1959
354 Seiten, 176 Abbildungen, davon 2 farbig, vergriffen

PAUL GAUGUIN-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1960
180 Seiten mit 91 Abbildungen, davon 3 farbig, vergriffen

MAURICE UTRILLO V. – SUZANNE VALADON-AUSSTELLUNG SOMMER 1960
198 Seiten mit 116 Abbildungen, davon 4 farbig, vergriffen

HENRY MOORE-AUSSTELLUNG, HERBST 1960
136 Seiten, 80 Abbildungen, 2 Farbtafeln, vergriffen

AUSSTELLUNG VON BONNARD BIS HEUTE FRÜHJAHR 1961
120 Farbtafeln, 64 Abbildungen, 3 Farbtafeln, vergriffen

TOULOUSE-LAUTREC-AUSSTELLUNG HERBST 1961
240 Seiten, 126 Abbildungen, 10 Farbtafeln, vergriffen

HANS PURRMANN-AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1962
154 Seiten, 59 Abbildungen, 10 Farbtafeln, vergriffen

ARISTIDE MAILLOL-AUSSTELLUNG SOMMER 1962
118 Seiten, 75 Abbildungen, vergriffen

ENTARTETE KUNST – BILDERSTURM VOR 25 JAHREN – HERBST 1962
460 Seiten, 160 Abbildungen, 9 Farbtafeln, vergriffen

WILHELM LEHMBRUCK-AUSSTELLUNG HERBST 1962
68 Seiten, 44 Abbildungen, vergriffen

FRANZÖSISCHE MALEREI DER GEGENWART 1963
148 Seiten, 62 Abbildungen, 6 Farbtafeln, vergriffen

GEORGES BRAQUE-AUSSTELLUNG HERBST 1963
262 Seiten, 153 Abbildungen, 8 Farbtafeln, DM 7.– (erhältlich)

SECESSION – EUROPÄISCHE KUNST UM DIE JAHRHUNDERTWENDE, FRÜHJAHR 1964
204 Seiten, 75 Abbildungen, 6 Farbtafeln, DM 8.– (erhältlich)

FRANZÖSISCHE MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS HERBST 1964
570 Seiten, 240 Abbildungen, 10 Farbtafeln, vergriffen